MARIA

Koningin tussen keizers en kunstenaars

VAN HONGARIJE

WITHDRAWN
HARVARD LIBRARY

HARVARD UNIVERSITY
FINE ARTS LIBRARY

VE RI TAS

ERNEST AND ELIZABETH B.
ANGELL FUND

WITHDRAWN
HARVARD LIBRARY

MARIA
Koningin tussen keizers en kunstenaars
VAN HONGARIJE
1505-1558

MARIA
Koningin tussen keizers en kunstenaars
VAN HONGARIJE
1505-1558

Bob van den Boogert
Jacqueline Kerkhoff

Redactiecommissie:
Prof. dr. W.P. Blockmans
Prof. dr. J. Bruyn

Prof. dr. A.M. Koldeweij
(eindredacteur)

HARVARD
UNIVERSITY

Waanders Uitgevers, Zwolle

Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht
Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch

Deze publicatie verschijnt bij gelegenheid van de tentoonstelling *Maria van Hongarije, koningin tussen keizers en kunstenaars*, in het Rijksmuseum Het Catharijneconvent te Utrecht en het Noordbrabants Museum te 's-Hertogenbosch, van 11 september t/m 28 november 1993

Comité van aanbeveling
Adrianus Kardinaal Simonis, Aartsbisschop van Utrecht
L. Ceyssens, Ambassadeur van het Koninkrijk België te 's-Gravenhage
A.J. Fournier, Ambassadeur van het Koninkrijk Spanje te 's-Gravenhage
Dr. E. Csejtei, Ambassadeur van de Republiek Hongarije te 's-Gravenhage
Dr. O.M. Maschke, Ambassadeur van de Republiek Oostenrijk te 's-Gravenhage
Jhr. drs. P.A.C. Beelaerts van Blokland, Commissaris der Koningin in Utrecht
Mr. F.J.M. Houben, Commissaris der Koningin in Noord-Brabant
Mr. I.W. Opstelten, Burgemeester van Utrecht
Mr. D.C.B. Burgers, Burgemeester van 's-Hertogenbosch

Adviescommissie
Prof. dr. W.P. Blockmans, Hoogleraar Middeleeuwse Geschiedenis, Rijksuniversiteit Leiden
Prof. dr. J. Bruyn, Emeritus Hoogleraar Kunstgeschiedenis, Universiteit van Amsterdam
Dr. S.H. Levie, Oud-hoofddirecteur van het Rijksmuseum, Amsterdam

Werkgroep van voorbereiding
Drs. M.M.A. van Boven, Directeur van het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch
Drs. H.L.M. Defoer, Directeur van het Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht
Drs. J.A.M. Kerkhoff, projectcoördinator in het Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht
Drs. B.C. van den Boogert, projectcoördinator in het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch
Prof. dr. A.M. Koldeweij, Hoogleraar Kunstgeschiedenis, Katholieke Universiteit Nijmegen

Redactiecommissie catalogus
Prof. dr. W.P. Blockmans; prof. dr. J. Bruyn; prof. dr. A.M. Koldeweij (eindredacteur)

Auteurs catalogus

BvdB	Bob van den Boogert	PJK	Pieter Jan Klapwijk
GDA	George Daniëls	TK	Tibor Kovács
GD	Gabrielle Dorren	ZK	Zsuzsanna Kovács
HE	Hossam Elkhadem	PvL	Priscilla van Leeuwen
WF	Wil Fries	CL	Claudine Lemaire
JHK	Judit Hajtó-Kolba	GR	Georges Rózsa
CvdH	Charles van den Heuvel	BJS	Bart Jan Spruyt
JK	Jacqueline Kerkhoff	CT	Christiane Thomas

FA 3 5 3 . 3 7 4 . 1
FINE ARTS LIBRARY
HARVARD UNIVERSITY
OCT 1 8 1994
Angell Fund

Afb. 1
Leone Leoni, 1509-1590
Standbeeld van Maria van Hongarije (detail)
brons, 1553
(zie cat. 132)
Madrid, Museo del Prado

HARVARD
UNIVERSITY
FINE ARTS LIBRARY

INHOUD

6 SUBSIDIEGEVERS

7 WOORD VOORAF
Margriet van Boven, Henri Defoer

10 BRUIKLEENGEVERS

11 INLEIDING
Bob van den Boogert, Jacqueline Kerkhoff

12 EEN REGENTES OP HET KRUISPUNT
Wim Blockmans

16 GETROUWD MET DE DYNASTIE
Habsburgse huwelijkspolitiek aan het einde van de vijftiende en in het begin van de zestiende eeuw
Jacqueline Kerkhoff

34 MADAME MARIJE
Jeugdjaren aan het hof in Mechelen, Wenen en Innsbruck
Jacqueline Kerkhoff

54 DE GEDROOMDE ECHTGENOOT
Het Hongaarse hof van Maria van Hongarije, echtgenote van koning Lodewijk II
Zsuzsanna Kovács

87 VERDACHT VAN LUTHERSE SYMPATHIEËN
Maria van Hongarije en de religieuze controversen van haar tijd
Bart Jan Spruyt

MARIA, REGENTES OVER DE NEDERLANDEN, 1531-1555

118 1 DE STROP OM DE HALS
Wil Fries

127 2 NAAR EEN MODERN MUNTSTELSEL
De monetaire politiek in de Bourgondisch-Habsburgse Nederlanden onder Karel V
Pieter Jan Klapwijk

130 3 EEN LANDVOOGDES IN ZEEZAKEN
Louis Sicking

137 4 MARIEMBOURG
Een eerbetoon aan de vestingbouwkundige activiteiten van Maria van Hongarije
Charles van den Heuvel

HOF EN HOFCULTUUR

162 1 HET HOF VAN MARIA VAN HONGARIJE IN DE NEDERLANDEN
Jacqueline Kerkhoff

175 2 MUZIEK AAN HET HOF VAN MARIA VAN HONGARIJE
Johannes Boer

179 3 DE LIBRIJE VAN MARIA VAN HONGARIJE
Claudine Lemaire

208 PLICHTSGETROUW TEGEN WIL EN DANK
Abdicatie en laatste levensjaren van Maria van Hongarije
Gabrielle Dorren

220 DE TRIOMFEN VAN DE KEIZER
De verheerlijking van Karel V en de toepassing van antieke motieven in de Nederlandse kunst
Bob van den Boogert

269 MACHT EN PRACHT
Het mecenaat van Maria van Hongarije
Bob van den Boogert

354 NOTEN

359 BIBLIOGRAFIE

366 KAART ‘DE LANDEN DER HABSBURGERS’

367 STAMBOOM VAN HET HABSBURGSE HUIS

SUBSIDIEGEVERS

Deze publicatie is tot stand gekomen met financiële steun van het Prins Bernhard Fonds.

De tentoonstelling kwam tot stand met financiële steun van de volgende instellingen en bedrijven, aan wie de samenstellers veel dank verschuldigd zijn:

Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur
Ministerie van Buitenlandse Zaken
C&A Nederland
Stichting Laméris Foundation
M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting
Mr. Paul de Gruyter Stichting
Stichting K.F. Hein Fonds
Anjerfonds Utrecht
J.E. Jurriaanse Stichting
Stichting Algemeen Cultureel Fonds der SHV/ Fentener van Vlissingen Fonds
Susanna van Baerle Stichting
Stichting Cultureel Fonds Crediet en Effectenbank
Stichting Elise Mathilde Fonds
Stichting Dr. Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds
KPMG-Klijnveld
Vrienden van het Museum Het Catharijneconvent
Vrienden van het Noordbrabants Museum

Voorts zijn de samenstellers veel dank verschuldigd aan de Rijksdienst Beeldende Kunst te 's-Gravenhage voor de ondersteuning bij de organisatie van de tentoonstelling.

WOORD VOORAF

Maria van Habsburg, door haar huwelijk koningin van Hongarije, vervolgens landvoogdes der Nederlanden, is in ons land een grote onbekende. En dit ondanks haar onbetwistbare betekenis – op meer dan één terrein – voor onze vaderlandse geschiedenis. En ondanks haar bewogen levensloop, die op zich al tot de verbeelding spreekt, en haar uitzonderingspositie als vrouw op een door mannen beheerst politiek toneel. Kent bij onze Zuiderburen ieder schoolkind Maria van Hongarije, in Nederland, waar de Habsburgse periode slechts bekend is voor zover die aanleiding gaf tot nationaal heldendom, geuzenstrijd en het ontstaan van de Republiek, is sprake van een witte vlek – en wellicht een blinde vlek – ten aanzien van deze toch zo markante persoonlijkheid.

Niet alleen was Maria een van de hoofdrolspelers in de ingewikkelde politieke constellatie van het zestiende-eeuwse Europa, dat door oorlogen en godsdiensttwisten werd verscheurd, niet minder belangrijk was het mecenaat dat zij uitoefende vanuit haar Hof in Brussel, en de grote artistieke bloei die daarvan het gevolg was. Zij introduceerde de verfijnde hofcultuur van de vroeg-renaissance in de Nederlanden, en onderhield contacten met prominente denkers als Erasmus en Luther.

In het licht van het bovenstaande is het niet verwonderlijk dat, uiteindelijk ook in ons land, op verschillende plaatsen het initiatief genomen werd om zich in deze veelzijdige vrouw te verdiepen. Die eerste initiatieven gaan terug tot ongeveer vijf jaar geleden, toen mevrouw Hilde van Oostrum van Ondermeer Producties b.v., die zich als een onvermoeibaar pleitbezorgster van Maria heeft doen kennen, ter voorbereiding van een documentaire film een aantal wetenschappers bijeenbracht, die vanuit verschillende disciplines onderzoek verrichtten naar de historische en kunsthistorische betekenis van deze Habsburgse vorstin. Hun inspanningen hebben tot resultaat dat dit jaar op verschillende plaatsen en op uiteenlopende wijze aandacht aan Maria van Hongarije wordt geschonken, zodat van een ware inhaalmanoeuvre kan worden gesproken. Kern van deze activiteiten vormt ongetwijfeld de dubbeltentoonstelling, die in onze beide musea gelijktijdig wordt gehouden. Van nog groter belang is wellicht het verschijnen van het voorliggende boek, de eerste samenvattende wetenschappelijke publicatie die over Maria verschijnt, en waarin tevens de tentoonstelling wordt bestendigd. Door de NOS wordt de genoemde film op de televisie uitgezonden en in Utrecht worden tijdens het Holland Festival Oude Muziek composities die onder Maria's mecenaat ontstonden ten gehore gebracht.

Boek en tentoonstelling beogen meer dan uitsluitend de historische figuur van Maria van Hongarije en haar levensloop te presenteren. Hoewel daaraan ruimschoots aandacht wordt geschonken, ligt het accent op de twee terreinen waarop Maria's biografie samenvalt met de geschiedenis van haar tijd en daarop van invloed is geweest.

Maria's plaats in de politieke en religieuze geschiedenis van Europa in de eerste helft van de zestiende eeuw is het onderwerp van het eerste deel van dit boek, en is gevisualiseerd met materiaal dat is geëxposeerd in Rijksmuseum Het Catharijneconvent. Wij volgen hier Maria vanaf haar jeugd in de Zuidelijke Nederlanden, haar betekenis voor de Habsburgse machtspolitiek, haar huwelijk met koning Lodewijk van Hongarije, tot en met haar regentschap in Brussel en tenslotte haar laatste jaren in Spanje. De drukke activiteit van haar Hof, de vele internationale

contacten, Maria's vele liefhebberijen – waaronder vooral de jacht – komen daarbij eveneens aan de orde.

Daarnaast heeft Maria van Hongarije een belangrijke rol gespeeld als beschermster van de kunsten. Vanuit haar Hof te Brussel verstrekte zij opdrachten aan de meest vooraanstaande Nederlandse en Italiaanse kunstenaars van haar tijd. Befaamde portretschilders en -beeldhouwers werden door haar ingeschakeld om haar dynastie te verheerlijken. Mede dankzij talrijke opdrachten van Habsburgse zijde kon de Brusselse tapijtkunst in de eerste helft van de zestiende eeuw tot grote bloei komen. De artistieke voorkeuren aan het hof van Maria van Hongarije hebben de verbreiding van de vormentaal van de Italiaanse renaissance in de Nederlanden een sterke impuls gegeven. Hoewel Maria zelf een sober bestaan leidde, konden slechts weinig Europese hoven in vertoon van weelde met het hare wedijveren. Dit aspect van haar veelzijdige activiteit komt in het Noordbrabants Museum aan de orde.

Kortom, zowel in haar politieke als in haar artistieke uitstraling laat Maria zich kennen als een waarlijk Europese figuur, maar ook als een geëmancipeerde, zelfstandige vrouw. Twee redenen waarom wij haar biografie juist nu als actueel zouden willen beschouwen.

Het Europese aspect van haar leven blijkt ook nu nog duidelijk, met name wanneer men een poging doet het te visualiseren. De honderden kunstwerken en andere voorwerpen die aan het leven van Maria herinneren en tot in onze tijd bewaard zijn gebleven, bevinden zich in alle hoeken van het continent, en wel vooral op die plaatsen waar de Habsburgers hebben geregeerd en Maria resideerde: in Hongarije, Oostenrijk, Spanje en de Zuidelijke Nederlanden. Gezien zowel de grote kostbaarheid als de kwetsbaarheid van deze kunstwerken is het op voorhand een hachelijke onderneming om te trachten ze op één plaats bijeen te brengen. Dat wij een aantal grote bruikleengevers bereid hebben gevonden tijdelijk afstand te doen van dergelijke kostbare en kwetsbare werken, is mede te danken aan de invloed van het comité van aanbeveling en van de adviescommissie. Een lid van de commissie van advies dient met nadruk afzonderlijk genoemd te worden, namelijk dr. S.H. Levie, oud-directeur van het Rijksmuseum in Amsterdam, die zijn contacten en relaties in heel Europa in dienst van ons project heeft gesteld, en zich keer op keer persoonlijk heeft ingespannen om belangrijke en in ons concept onmisbare stukken voor bruikleen beschikbaar te krijgen.

Ook aan de andere leden van de adviescommissie, prof. dr. W.P. Blockmans en prof. dr. J. Bruyn zijn wij veel dank verschuldigd voor hun waardevolle adviezen bij de wetenschappelijke voorbereiding, en de intensieve en zorgvuldige wijze waarop zij de redactie van het voorliggende boek hebben begeleid, waarbij het artikel waarmee Prof. Blockmans deze publicatie heeft willen inleiden, afzonderlijk dient te worden vermeld. Deze dank komt uiteraard evenzeer de eindredacteur, prof. dr. A.M. Koldeweij toe, die vanuit deze functie de voortgang van het project vanaf de eerste fase met belangstelling en aandacht heeft gevolgd.

Onze erkentelijkheid gaat voorts uit naar mevrouw drs. J.A.M. Kerkhoff en drs. B.C. van den Boogert, die zich gedurende de afgelopen jaren voor de uitvoering van het project hebben ingezet, waarbij mevrouw Kerkhoff de werkzaamheden in Utrecht coördineerde, en de heer Van den Boogert in 's-Hertogenbosch. Beide projectmedewerkers, die resultaten van hun promotie-

onderzoek voor het boek en de tentoonsteling beschikbaar stelden, zijn tevens hoofd-auteur van deze catalogus.

Ook dank geldt alle anderen die op een of andere wijze een bijdrage leverden aan dit boek en uiteraard vooral zij die dit door een schriftelijke bijdrage deden, te weten: drs. J. Boer, drs. G. Daniëls, drs. G. Dorren, prof. dr. H. Elkhadem, drs. W. Fries, dr. J. Hajtó-Kolba, dr. Ch. van den Heuvel, drs. P. J. Klapwijk, T. Kovács, Zs. Kovács, drs. P. van Leeuwen, Cl. Lemaire, dr. G. Rósza, drs. L. Sicking, drs. B.J. Spruyt en prof. dr. Chr. Thomas.

Op het financiële vlak mochten wij een beroep doen op de steun van overheden en particuliere fondsen en sponsors, die hierna afzonderlijk worden genoemd. Wij zijn hun alle ten zeerste erkentelijk voor hun welwillende en belangeloze bijdrage, zonder welke een project van deze omvang nimmer gerealiseerd had kunnen worden. In het bijzonder vermelden wij de omvangrijke bijdrage van het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.

Dankzij het enthousiasme van Waanders Uitgevers en de financiële steun van het Prins Bernhard Fonds, kan deze eerste wetenschappelijke monografie over Maria van Hongarije, die tevens voor een breed publiek bedoeld is, in deze fraaie vorm verschijnen.

Henri Defoer
Directeur
Rijksmuseum Het Catharijneconvent

Margriet van Boven
Directeur
Noordbrabants Museum

BRUIKLEENGEVERS

De volgende personen en instellingen hebben aan het tot stand komen van de tentoonstelling bijgedragen door kunstwerken of voorwerpen in bruikleen af te staan. De samenstellers zijn hun daarvoor veel dank verschuldigd.

NEDERLAND
Amsterdam, Bibliotheek van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen
Amsterdam, Rijksmuseum
Amsterdam, Universiteitsbibliotheek van Amsterdam
Arnhem, Gemeentemuseum
Arnhem, Rijksarchief Gelderland
Breda, Breda's Museum
's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek
's-Gravenhage, Rijksdienst Beeldende Kunst
's-Gravenhage, Stichting Grote Kerk Den Haag
Groningen, Gemeentearchief Groningen
Haarlem, Frans Halsmuseum
Haarlem, Teylers Museum
's-Heerenberg, Stichting Huis Bergh
Heeswijk-Dinther, Abdij van Berne
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum
Hoorn, Westfries Museum
Kampen, Stedelijk Museum
Leiden, Bibliotheca Thysiana
Leiden, Prentenkabinet van de Rijksuniversiteit Leiden
Leiden, Universiteitsbibliotheek der Rijksuniversiteit Leiden
Nijmegen, Gemeentearchief Nijmegen
Rotterdam, Gemeentebibliotheek Rotterdam
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen
Rotterdam, Atlas van Stolk
Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit te Utrecht
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent
Veere, Gemeente Veere, Museum De Vierschaar
Zeist, Rijksdienst voor de Monumentenzorg

BELGIË
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Antwerpen (Deurne), Provinciaal Museum Sterckshof – Zilvercentrum
Bergen, Archives de l'Etat à Mons
Brussel, Algemeen Rijksarchief
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I
Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis
Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Brussel, Museum van de Stad Brussel – Broodhuis
Gaasbeek, Kasteel van Gaasbeek
Gent, Rijksarchief te Gent
Gent, Stadsarchief
Gent, Museum voor Schone Kunsten
Gent, Centrale Bibliotheek van de Universiteit Gent
Ieper, Stedelijk Museum
Leuven, Stedelijk Museum Vanderkelen-Mertens
Mechelen, Stadsarchief
Mechelen, Stedelijk Museum Hof van Busleyden

DUITSLAND
Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek
Augsburg, Stadt Augsburg Kunstsammlungen
Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek
Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe
Keulen, Wallraf-Richartz-Museum
Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

FRANKRIJK
Douai, Bibliothèque Municipale de Douai
Ecouen, Musée National de la Renaissance
Fontainebleau, Musée National du château de Fontainebleau
Parijs, Fondation Custodia (coll. F. Lugt), Institut Néerlandais
Parijs, Les Musées des Arts Décoratifs
Parijs, Madame Michèle Feneau

GROOT-BRITTANNIË
Londen, Courtauld Institute Galleries (Blunt Collection)
Londen, Society of Antiquaries of London

HONGARIJE
Boedapest, Iparmüvészeti Múzeum (Museum voor Toegepaste Kunsten)
Boedapest, Magyar Nemzeti Múzeum (Hongaars Nationaal Museum)
Boedapest, Magyar Országos Levéltar (Hongaars Staatsarchief)
Boedapest, Országos Széchényi Könyvtár (Nationale Széchényi Bibliotheek)
Boedapest, Szépmüvészeti Muzeum (Museum voor Schone Kunsten)

ITALIË
Rome, Vaticaan, Biblioteca Apostolica Vaticana
Turijn, Archivio di Stato

OOSTENRIJK
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
Ossiach, Familie Podhragy
Wenen, Graphische Sammlung Albertina
Wenen, Kunsthistorisches Museum
Wenen, Österreichische Nationalbibliothek
Wenen, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-Hof und Staatsarchiv

SPANJE
Madrid, Museo del Prado
Madrid, Patrimonio Nacional
Simancas, Archivo General

alsmede particuliere bruikleengevers die er de voorkeur aan geven anoniem te blijven.

INLEIDING

De tentoonstelling en het begeleidende boek bestaan uit twee complementaire onderdelen, die tezamen een beeld beogen te geven van de persoonlijke levensloop van Maria van Hongarije en de plaats van deze vorstin in de (cultuur)historische ontwikkelingen van haar tijd.

In het eerste gedeelte, dat in het boek zeven hoofdstukken behelst en dat in Het Catharijneconvent te Utrecht is gevisualiseerd, wordt het leven van Maria van Hongarije gevolgd langs de locaties in Europa waar dit zich heeft afgespeeld. Dit vooral historische deel kwam onder verantwoordelijkheid van Jacqueline Kerkhoff tot stand. Na een inleidend hoofdstuk over de huwelijkspolitiek van keizer Maximiliaan I, die zowel de politieke kaart van Europa als de loop van Maria's persoonlijke leven zou bepalen, wordt achtereenvolgens aandacht besteed aan haar jeugd en opvoeding aan de Habsburgse hoven te Mechelen, Wenen en Innsbruck, aan de periode van kortstondig huwelijksgeluk te Hongarije, afgebroken door de invasie van de Turken, en aan haar terugkeer in de Nederlanden, waar Maria vanaf 1531 als landvoogdes de Habsburgse machtspolitiek van haar broer Karel V trachtte te verenigen met de lokale Nederlandse belangen. In aparte secties wordt ingegegaan op Maria's rol in de religieuze controversen van haar tijd en op de verschillende aspecten van haar bestuurlijk functioneren. De organisatie van haar hof, het dagelijks leven in het paleis te Brussel en Maria's voorkeur voor muziek en literatuur komen in de volgende sectie uitvoerig aan bod, waarna dit gedeelte van boek en tentoonstelling wordt besloten met een schets van Maria's abdicatie en laatste levensjaren.

In het tweede gedeelte van de voorliggende publikatie – de twee omvangrijke laatste hoofdstukken – en van de tentoonstelling, getoond in het Noordbrabants Museum te 's-Hertogenbosch, staat het mecenaat van Maria van Hongarije centraal. Voor dit onderdeel is Bob van den Boogert inhoudelijk verantwoordelijk. In een aparte sectie wordt hier ingegaan op de wijze waarop de verheerlijking van keizer Karel V de beeldende kunsten in de Nederlanden en daarbuiten heeft beïnvloed. Vervolgens wordt een beeld gegeven van Maria's opdrachten en aankopen op het gebied van architectuur, glasschilderkunst, wandtapijtkunst, schilderkunst, beeldhouwkunst en edelsmeedkunst. Daar vele van Maria's eigendommen verloren gingen, was het onontkoombaar ook te werken met oude, deels eigentijdse kopieën van verloren gegane originelen of met voorwerpen die representatief zijn voor datgene wat Maria blijkens documenten in haar bezit had. Speciale aandacht is geschonken aan de – meestal politieke – functie van de diverse onderdelen van haar mecenaat en aan de historische achtergronden van de sterk toenemende invloed van de Italiaanse renaissance in de Nederlanden gedurende haar regentschap.

Bob van den Boogert — Jacqueline Kerkhoff

EEN REGENTES OP HET KRUISPUNT

In de zestiende eeuw, zoals in veel opzichten ook nog in de negentiende, bleven vrijwel alle aanzienlijke posities in de samenleving gesloten voor vrouwen. Openbare ambten, zeker ook de kerkelijke, werden hun ontzegd, universitaire studies waren uitgesloten, het privaatrecht plaatste vrouwen vrijwel steeds onder de voogdij van mannen. Uit dien hoofde namen zij ook in het economisch leven slechts zelden een zichtbaar leidende positie in. Weinig thema's waren dan ook zo populair in het theater van die tijd als de pantoffelheld, de man die door zijn vrouw werd gedomineerd; niets was immers meer lachwekkend dan de omkering van de norm.

Toch waren er belangrijke uitzonderingen op de regel van de vrouwelijke onderworpenheid. Een weduwe stond buiten iedere voogdij en kon uit dien hoofde zakenvrouw zijn en het beheer van de goederen van haar kinderen waarnemen. In sommige landen, maar niet in alle, liet het successierecht ook toe dat een vrouw leengoederen en zelfs vorstelijke ambten erfde. Isabella de Katholieke was in haar eigen naam koningin van Castilië (1474-1504) en genoot een bijzonder hoog aanzien. Hetzelfde kan gezegd worden van Elisabeth I van Engeland (1558-1603). Hoewel vrouwen dus op talloze manieren werden gediscrimineerd, konden zij in sommige landen – niet in Frankrijk en evenmin in het Duitse rijk – echter wel de allerhoogste positie bekleden. In de Nederlanden stonden Henegouwen, Vlaanderen, Artesië, Brabant en Luxemburg langdurig onder vrouwelijk gezag. In Holland en Zeeland werd een vrouwelijke troonsopvolging dan weer aanleiding tot strijd met mannelijke rivalen, zowel in 1347-1351 als in 1417-1433.

Eén van de opmerkelijke aspecten van de Nederlanden in de zestiende eeuw is dat die gewesten van 1507 tot 1567 vrijwel onophoudelijk werden bestuurd door vrouwen, van wie twee weduwen. Margaretha van Oostenrijk, Maria van Hongarije en Margaretha van Parma vormen een opvallende rij landvoogdessen die op een heel eigen wijze het landsbestuur hebben uitgeoefend. Allen waren zij dochters van de over de Nederlanden regerende koningen en keizers, respectievelijk Maximiliaan I, Philips (I) de Schone en Karel V. Allen hebben zij persoonlijk de koninklijke of hertogelijke waardigheid uitgeoefend namens hun vader, broer of neef. Allen hebben zij, als koninginnestukken in de huwelijkspolitiek van de keizers, geleefd aan verscheidene Europese hoven, waar zij contacten onderhielden met alle belangrijke dynastieën van hun tijd. En ondanks hun uitgesproken internationale oriëntatie, hadden zij allen ook stevige wortels in de Nederlanden. Hun namen waren niet toevallig gekozen in de Bourgondische traditie, naar Margaretha van York en Maria van Bourgondië. Zo waren ook Karel en Philips bij uitstek namen van hertogen van Bourgondië. Maria van Hongarije genoot een deel van haar opvoeding, tot haar vertrek in 1514 naar Oostenrijk, aan het Mechelse hof van Margaretha van Oostenrijk. Daar heeft zij de progressieve intellectuele en artistieke activiteit leren kennen die haar pleegmoeder, in de Bourgondische traditie, zo sterk stimuleerde.

De keuze voor alleenstaande vrouwen als landvoogdessen in de Nederlanden bood de voordelen dat in de situatie van haast voortdurende afwezigheid van de keizer of koning toch

een vorstelijk persoon, hooggeplaatst in de regerende dynastie, het gezag kon uitoefenen zonder een zelfstandige machtspositie op te bouwen, wat bij mannelijke vertegenwoordigers haast onafwendbaar leek. Als vorstelijke personaliteiten en directe afstammelingen van de keizer of koning vertegenwoordigden zij volwaardig de monarch; als weduwen genoten zij volledige handelingsbekwaamheid zonder evenwel nog eigen dynastieke aanspraken te kunnen vormen; als vrouwen bleven zij niettemin onderdanig ten opzichte van hun soevereine neef of broer. Deze combinatie van factoren hielp de overgang van de Nederlanden van een reeks zelfstandige vorstendommen naar een excentrische provincie in een wereldrijk soepel te laten verlopen. Het is niet zonder betekenis dat Margaretha van Parma haar rol uitgespeeld zag toen haar de ruimte werd ontnomen tot diplomatieke aanpassing van het Spaanse beleid aan de Nederlandse omstandigheden. Het wegvallen van de vrouwelijke diplomatie in 1567 had tot gevolg dat de bestuurlijke tegenstellingen tussen centrum en periferie in al hun scherpte tot uitdrukking kwamen.

De Nederlanden, waarover de landvoogdessen namens hun koninklijke en keizerlijke bloedverwanten het gezag waarnamen, vormden in de zestiende eeuw ongetwijfeld één van de interessantste maar tevens ook moeilijkst te besturen gebieden van Europa. De kerngewesten Vlaanderen en Brabant, en in mindere mate ook Holland en Zeeland, waren uitermate dicht bevolkt en sterk verstedelijkt. Handel en nijverheid namen er een belangrijke plaats in, zodat de stem van de burgerij daar op politiek vlak krachtig meeklonk. De intense handelsbetrekkingen met alle delen van de bekende wereld – waarvan we weten dat die zich juist toen door de koloniale expansie sterk uitbreidde – bracht deze gewesten in nauw contact met ontwikkelingen elders. Vooral in de handelsmetropool Antwerpen, die uitgroeide tot een bevolking van honderdduizend inwoners, voelde men onmiddellijk de polsslag van de innovaties die in die periode zo snel op elkaar volgden.

In die kerngewesten heerste een traditie van politieke participatie, die aan de basis in de dorpen doordrong tot de bezittende boeren en in de steden tot de ambachtslieden, althans in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Dordrecht. Stadsbesturen waarin ook vertegenwoordigers van de ambachtsgilden zetelden, namen zeer actief deel aan de politieke besluitvorming op ver uiteenlopende terreinen. Zij waakten in de eerste plaats over hun economische belangen en hun traditionele medezeggenschap. Dit systeem van politieke participatie van wat traditioneel de 'derde stand' heette, voorkwam natuurlijk niet alle conflicten. Het vertoonde ongetwijfeld tendensen van oligarchisering en plutocratisering, anders gezegd: de macht concentreerde zich ook bij hen in weinig handen en wel die van de meest vermogenden. Maar het systeem onderhield de communicatie tussen de verschillende trappen en eenheden van de complexe samenleving, waardoor veel tegenstellingen toch konden worden opgelost zonder al te veel direct gebruik van geweld.

Toen Maria van Hongarije in 1531 belast werd met het landsbestuur over de Nederlanden, trof zij hier buitengewoon welvarende gewesten aan, waar sommige regio's een krachtige economische groei doormaakten dankzij hun plaats in de wereldhandel. Dit betrof natuurlijk in de eerste plaats Antwerpen met haar hele achterland dat zich uitstrekte tot 's-Hertogenbosch, Bergen-op-Zoom, Herentals, Mechelen en ook wel Brussel. Ook Amsterdam en Noord-Holland groeiden krachtig, evenals de plattelandsnijverheid, met name in Zuidwest-Vlaanderen. Juist in 1530-1531 waren de graanprijzen echter buitengewoon hoog opgelopen, wat op grote schaal hongersnood had teweeg gebracht mede omdat de bevolking in de voorgaande veertig jaren gestaag was toegenomen. Toch bleek de economische groei voldoende om de bevoorrading op lange termijn veilig te stellen en in de kerngebieden ook een stijging van de welvaart te realiseren.

Op politiek vlak trof Maria een rijksdeel aan dat door recente oorlogen was uitgebreid met Doornik en de territoria die afhankelijk waren van het bisdom Utrecht, inclusief Overijssel, Drenthe, en ook Friesland, Groningen en de Ommelanden. Het zelfstandige hertogdom Gelre

bleef een doorn in het Habsburgse oog, niet alleen omdat het regelmatig door invallen en plundertochten de rust in de aanpalende provincies verstoorde, maar ook omdat het daarbij steeds weer kon rekenen op steun van aartsrivaal Frankrijk. Toch had de Damesvrede, zo genoemd vanwege de prominente rol daarbij van de Franse koningin-moeder en Margaretha van Oostenrijk, in 1529 een duurzame vrede gevestigd die belangrijke Franse concessies inhield inzake het opgeven van souvereiniteitsrechten over Vlaanderen en Artesië. Daardoor werden de Nederlanden losgekoppeld van externe machten. Ten opzichte van het Duitse rijk, waarvan alle andere gewesten traditioneel afhingen, was dit door de oprichting van een 'Bourgondische Kring' waartoe naast alle Nederlandse patrimonia van de latere Karel V ook het vrijgraafschap Bourgondië behoorde, al bereikt in de rijksdag van Keulen in 1512, bevestigd in die van Neurenberg in 1522.

Die territoriale consolidatie ging gepaard met een versterking van het centrale bestuursapparaat, dat juist in 1531 hervormd werd door de installatie in Brussel van drie raden die de landvoogdes op politiek, bestuurlijk en financieel vlak terzijde moesten staan. De tendens tot bestuurlijke eenmaking en centralisatie had het Bourgondische gezag al gekenmerkt en bleef een hoofdbekommernis van de Habsburgers. Zij trachtten de vele hertogdommen, graafschappen en heerlijkheden die geleidelijk onder één gezag waren gebracht maar ieder gehecht waren aan hun eigen gewoonten, privileges en rechten, een zelfde rechtsstelsel te geven, ze te belasten volgens een uniform en daardoor ook billijk verdelingssysteem, en ze op alle gebieden op gelijke voet vanuit Brussel te behandelen.

Hoe logisch dit streven ook was, en in vele opzichten bevorderlijk voor de onderdanen, het kon nooit stelselmatig worden volgehouden omdat de centrale regering bij herhaling compromissen sloot met lokale potentaten die hun particuliere voorrechten op die manier wisten veilig te stellen. Steeds weer kwam de regering terug op haar fraaie initiatieven tot codificatie van het gewoonterecht of tot hervorming van het belastingstelsel, omdat ze toegevingen moest doen aan de besturen van steden of aan andere standen wanneer ze wegens haar buitenlandse oorlogen opeens weer veel geld nodig had. Het Habsburgse regime, in de Nederlanden evenzeer als in Italië en in Aragon, eiste veel geld van zijn onderdanen teneinde zijn imperiale politiek te voeren in de haast continue krachtmeting met Frankrijk, Engeland en vooral met het Turkse rijk. Daar lagen de prioriteiten van de keizer, en binnenlandse politieke doelstellingen moesten daar herhaaldelijk aan worden opgeofferd.

Het resultaat was een voortdurend laveren tussen prachtige centraliserende hervormingen en pragmatische compromissen die de positie van de traditionele geprivilegieerden feitelijk onaangetast lieten. Het regime bleef immers op hun loyaliteit aangewezen in een tijd van sterk toenemende belastingdruk, die kon leiden tot oproer wanneer hij gepaard ging met een neergaande conjunctuur, zoals de Gentse opstand van 1537-1540 aantoonde. Juist in dat spanningsveld tussen hoge financiële en bestuurlijke eisen van de centrale regering enerzijds en weerstand van lokale en regionale belangen anderzijds, bleken de landvoogdessen een essentiële bemiddelende functie te vervullen. Maria van Hongarije beschikte over voldoende gezag om de afgevaardigden op de statenvergaderingen onder druk te zetten, maar tevens over voldoende inzicht en tact om aan de keizer te laten weten wat volgens haar onhaalbare doelstellingen waren. Haar diplomatie diende dus de stabiliteit van het Habsburgse regime.

Op één terrein nog bleek Maria's bemiddelingsrol essentieel, namelijk dat van de religie. Hier lag potentiële conflictstof tussen haar en de keizer die haar sympathie voor de hervormers kende. Juist haar begrip voor de kritiek op de clerus en het formalisme van de katholieke kerk bracht haar tot een milde toepassing van de zeer repressieve plakkaten van haar broer. Zeker op dit vlak stonden de stedelingen, vooral in de zuidelijke Nederlanden, al heel vroeg open voor de nieuwe ideeën. Een radicale vervolging van de hervormingsgezinden zou veel eerder de tegenstellingen op de spits hebben gedreven dan onder Maria's verzoenende opstelling gebeurde. Aangezien de Habsburgse monarchie zich duidelijk verbond met de katholieke kerk en zich

Afb. 2

Spelstenen met de portretten van Maria en Lodewijk van Hongarije

Zuidduits, omstreeks 1535

palmhout, diameter 5,5 cm

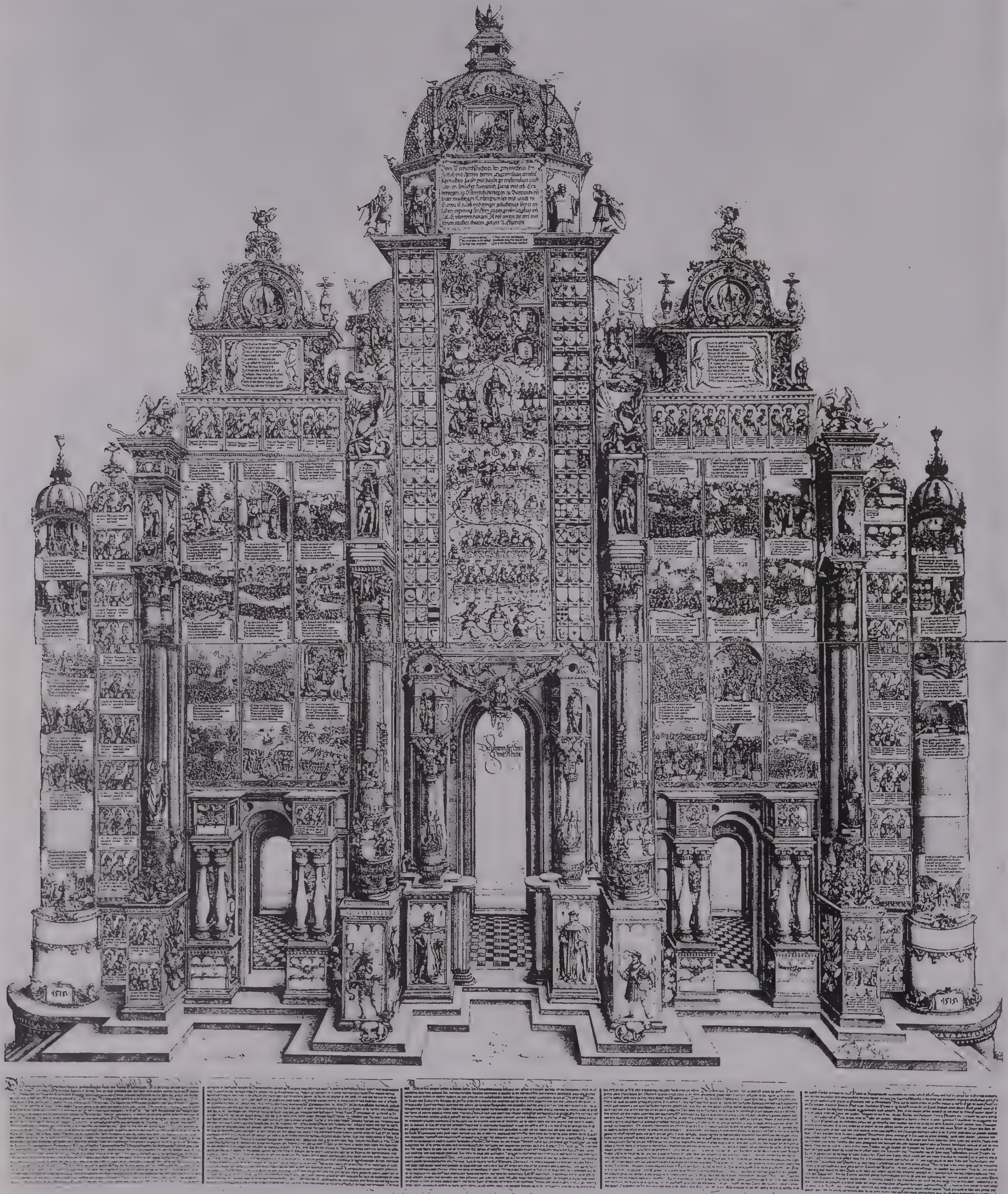
(zie cat. 134)

Wenen, Kunsthistorisches Museum

nadrukkelijk presenteerde als de wereldlijke arm van Christus' gezag, kristalliseerde zich in de religieuze hervormingsbewegingen de oppositie tegen alle facetten van haar beleid. Zolang echter mede door Maria's toedoen de lont uit dit kruidvat kon worden gehouden, voorkwam men dat de hervorming een ideologische eenheid zou scheppen in de veelheid van de disparate weerstanden tegen de Habsburgse politiek.

Als koningin, weduwe en vrouw met een rijke culturele bagage verwierf Maria voor haar beleid een persoonlijke maneuvreerruimte die het haar mogelijk maakte de Habsburgse politiek in de Nederlanden aanvaardbaar te maken. Zij wist haar eigen beleidsvisie ten opzichte van haar broer steeds in te kleden in de nederigheidsvormen die een vrouw pasten, maar vervulde op die manier toch een essentiële bemiddelingsrol in het moeizame communicatieproces tussen een afstandelijke maar veeleisende keizer en een bevolking die in toenemende mate zijn imperiale politiek als hinderlijk ging ervaren.

In de hierna volgende essays worden niet de grondslagen van een latere staat uitgebeeld, noch de uitdrukking van een welomschreven visie. Door de landvoogdes Maria van Hongarije centraal te stellen is de aandacht gevestigd op de delicate en ingewikkelde interactie tussen het centrum en de periferie van het Habsburgse wereldrijk. Haar rol in het 'vertalen' van de uiteenlopende politieke doelstellingen van de keizer naar een beleid dat in de Nederlandse verhoudingen aanvaardbaar was, verdient bijzondere aandacht. Langs die weg wordt immers zowel het functioneren van een imperium als de complexe maatschappelijke en culturele werkelijkheid van de Nederlanden zichtbaar.



GETROUWD MET DE DYNASTIE

Habsburgse huwelijkspolitiek aan het einde van de vijftiende en in het begin van de zestiende eeuw

Afb. 3
Albrecht Dürer, Hans Springinklee, Wolf Traut, Albrecht Altdorfer, naar een door Dürer aangepast ontwerp van Jörg Kölderer, ca. 1515-1517
Triomfpoort van keizer Maximiliaan I
houtsnede (192 blokken), 347 x 289 cm
Wenen, Albertina, inv. 54

'Tu, felix Austria, nube'. Deze zinsnede geeft de kern van het citaat 'Bella gerant fortes, tu felix Austria nube. Nam quae Mars aliis, dat tibi regna Venus', 'De sterken voeren oorlogen, gij gelukkig Oostenrijk, huw. Want wat Mars aan anderen geeft, schenkt het bewind van Venus aan U'.[1] Met deze tekst wilden de Habsburgers illustreren dat zij hun politieke aspiraties eerder via huwelijken wensten te verwezenlijken dan door het voeren van oorlogen. De spectaculaire accumulatie van aanspraken, titels en territoria, die het Huis Habsburg onder Maximiliaan I (1459-1519) en Karel V (1500-1558) wist te bewerkstelligen, mag dan ook voor alles het resultaat heten van een geslaagde huwelijkspolitiek. Een ingewikkeld spel van loven en bieden dat in die tijd niet ongebruikelijk was en vaak verstrekkende consequenties had. Zo kwamen, via de opeenvolgende huwelijken van Maximiliaan I met Maria van Bourgondië (1457-1482) en hun zoon Philips de Schone (1479-1506) met Johanna van Castilië (1479-1555) – beter bekend als 'de Waanzinnige' – zowel de Spaanse en Italiaanse als de Oostenrijkse en Bourgondische erflanden in één hand. Maximiliaans kleinzoon Karel verkreeg hierdoor de heerschappij over het grootste rijk dat Europa sinds de klassieke oudheid had gekend en dat de basis vormde voor een 'monarchia universalis', een wereldrijk, waarin, als gevolg van de expansie overzee, de zon nooit onderging.

DE DYNASTIE

Maximiliaans vader, Frederik III (1415-1493) uit het Huis Habsburg, werd in 1440 tot rooms-koning gekozen. Hij zou de laatste koning worden die nog in Rome, in 1452, door de paus tot keizer werd gekroond. Meer dan vier eeuwen zou zijn huis daarna, ononderbroken, de keizerstitel dragen. Het Huis Habsburg had echter, ten tijde van keizer Frederik III, nog geen dominante plaats ingenomen binnen de Europese politieke arena. Hierin kwam verandering op het moment dat zijn zoon Maximiliaan in 1477 in het huwelijk trad met Maria van Bourgondië die, door de dood van haar vader Karel de Stoute (1433-1477), als enige directe erfgename de rijke Bourgondische gewesten erfde. Op meesterlijke wijze zou Maximiliaan het devies van zijn vader 'Austriae Est Imperare Orbi Universo',[2] via een uitgekiende huwelijkspolitiek, ten uitvoer brengen. Zijn kinderen en kleinkinderen werden opgevoed in het besef te behoren tot een uitverkoren dynastie die zij allen onvoorwaardelijk hadden te dienen. Zij zouden steeds weer worden ingezet voor de dynastieke belangen, hetzij door middel van politieke huwelijken, hetzij via regentschappen.

In Spanje had aan het einde van de vijftiende eeuw reeds een grote machtsconcentratie plaatsgevonden. Het huwelijk in 1469 en de daarmee gepaard gaande dynastieke verbinding tussen Isabella I (1451-1504) van Castilië en Ferdinand II (1452-1516) van Aragon, de 'katholieke koningen', kan gezien worden als de oorsprong van Spanje als een staatkundige eenheid. Daarbij mogen we niet uit het oog verliezen dat het grondgebied van Castilië maar liefst 65% van het Iberisch schiereiland omvatte en dat van Aragon slechts 13,7%. Granada, de Canarische eilanden en Amerika behoorden inmiddels tot het koninkrijk Castilië; Navarra, de Balearen en de Italiaanse gebieden Sardinië, Sicilië en Napels tot de Aragonese kroon. Staatkundig waren Castilië en Aragon vanaf 1479 één geheel, als koninkrijken bleven zij echter onafhankelijk van elkaar bestaan.[3]

Het eerste belangrijke succes op het gebied van de dynastieke politiek kwam tot stand door het dubbelhuwelijk (cat. 2) dat de 'katholieke koningen' overeenkwamen met Maximiliaan I. Het verzoek om een dubbele dynastieke verbintenis was, in tegenstelling tot hetgeen vaak wordt beweerd, afkomstig van Spaanse zijde. Aangezien Maximiliaan slechts twee kinderen had, zou instemming met dit verzoek al snel het einde betekenen van zijn dynastieke politiek. Een dergelijke overeenkomst zou dus een groot risico met zich meebrengen. Er waren dan ook lange diplomatieke onderhandelingen nodig voordat, op 20 januari 1495, het zogenoemde voorverdrag eindelijk te Antwerpen kon worden getekend door Maximiliaan I en Rojas, de Spaanse afgevaardigde. Daarbij werd vastgelegd dat Maximiliaans kinderen Philips en Margaretha (1480-1530) respectievelijk zouden worden uitgehuwelijkt aan Johanna en Johan (1479-1497), de kinderen van de 'katholieke koningen'.[4] Dat dit verdrag met name voor Maximiliaan zo succesvol zou worden, was geenszins voorzien en is dan ook eerder het gevolg van een aaneenschakeling van sterfgevallen aan Spaanse zijde dan van menselijke berekening.

Isabella en Ferdinand, aanvankelijk zo fortuinlijk in hun dynastieke politiek, werden rond de eeuwwisseling ernstig beproefd. Zo stierf de Spaanse kroonprins Johan reeds een half jaar nadat hij met Margaretha was getrouwd. Kort daarna beviel Margaretha van een niet levensvatbaar kind. Johanna werd twee jaar na de dood van de kroonprins erkend als erfdochter van Castilië en Aragon. Aanvankelijk was dit erfrecht overgegaan op Isabella (1470-1498), de oudste dochter van de 'katholieke koningen', die getrouwd was met koning Emanuel I (1469-1521) van Portugal. Zij stierf in 1498 na de geboorte van een zoon, die na ruim een jaar op zijn beurt overleed.[5] Het moet een zware slag zijn geweest voor de 'katholieke koningen' die door al deze sterfgevallen langzaam maar zeker de door hen met zoveel moeite 'bevochten' erflanden zagen overgaan in Habsburgse handen.

In 1504 stierf koningin Isabella. Haar dochter Johanna was nu erfrechtelijk koningin van Castilië. Op grond van dit feit liet Philips de Schone zich eveneens tot koning van Castilië uitroepen.[6] Hij werd echter eerst in 1506 als zodanig door zijn schoonvader Ferdinand van Aragon erkend. De Aragonese koning was in 1505 hertrouwd in de hoop alsnog een wettige erfgenaam te krijgen, die inderdaad werd geboren maar – het verhaal dreigt eentonig te worden – kort daarna reeds overleed. Ferdinand II bleef alleen koning van Aragon en kon zich niet meer als koning Ferdinand V beroepen op het veel rijker en machtiger Castilië, aangezien Philips de Schone als Philips I koning van Castilië was geworden. Aldus was het huwelijk van Philips de Schone met Johanna de Waanzinnige het begin van een dynastieke, politieke en culturele verbinding waardoor Oostenrijk en Spanje bijna twee eeuwen lang met elkaar verbonden zouden worden.

Johanna van Castilië was in 1496 naar de Nederlanden gekomen, waar op 20 oktober te Lier het kerkelijk huwelijk werd ingezegend. Het eigenlijke huwelijksfeest van Johanna en Philips de Schone werd in Brussel gevierd [7] waar toen ook bij volmacht het huwelijk van Margaretha met kroonprins Johan werd gesloten. Een huwelijk bij volmacht was in die dagen een gangbaar fenomeen. Het hield in dat een gemachtigde de plaats innam van de bruidegom, waarbij hij symbolisch het bed deelde met de bruid door zich met een ontbloot been naast haar

Afb. 4
Albrecht Altdorfer en Georg Lemberger (kopie naar)
Ruiters met de voorstelling van 'Het Spaanse huwelijk'
miniatuur op perkament
Duits, ca. 1606
blad uit de kopie naar de triomftocht van Maximiliaan, die in de jaren 1513-1515 te Regensburg in het atelier van Albrecht Altdorfer werd vervaardigd
Madrid, Biblioteca Nacional, Res. 254

uit te strekken. Het echte huwelijk zou pas voltrokken worden zodra bruid en bruidegom daadwerkelijk verenigd waren. In de tweede helft van de zestiende eeuw komt dit soort huwelijken niet meer voor. Margaretha kon in januari 1497 de overtocht naar Spanje maken met hetzelfde konvooi dat Johanna naar de Nederlanden had gebracht. Een reis over zee was nooit zonder gevaar. Vaak had men te kampen met slechte weersomstandheden en er was op grote schaal sprake van piraterij. Het slechte weer was er de oorzaak van dat de reis van Margaretha naar Spanje een ware lijdensweg werd. Na eerst weken te hebben moeten wachten in Middelburg, waarbij vele Spanjaarden door de barre koude het leven lieten, kon op 22 januari worden vertrokken. Al snel stak een hevige storm op waardoor er geen andere keuze was dan in Engeland aan wal te gaan. Pas na drie weken was men in staat weer zee te kiezen. In de golf van Biskaje werd de vloot echter opnieuw getroffen door een storm, die dit keer de kracht van een orkaan had. Veel schepen gingen in het natuurgeweld ten onder en het mag dan ook een wonder heten dat uitgerekend Margaretha op 6 maart 1497 bij Santander ongedeerd voet aan wal kon zetten.[8]

Voor Margaretha van Oostenrijk was het niet de eerste keer dat zij werd uitgehuwelijkt. Zij was namelijk, op driejarige leeftijd, als aanstaande bruid toegewezen aan de Franse koning Karel VIII (1470-1498) uit het Huis Valois. Om die reden was ze zelfs tot haar elfde jaar aan het Franse hof opgevoed. In 1491 werd Margaretha evenwel door Karel VIII verstoten omdat het uit

dynastiek oogpunt zinvoller was een huwelijk aan te gaan met hertogin Anna van Bretagne (1477-1514), die reeds bij volmacht was getrouwd met Maximiliaan I. Karel VIII trok zich daar niets van aan. De huwelijksbelofte met aartshertogin Margaretha alsmede die van hertogin Anna met Maximiliaan I werden nietig verklaard en Nantes, de residentiestad van het hertogdom Bretagne, werd bezet. Maximiliaan I was te ver van Anna van Bretagne verwijderd om haar de helpende hand te bieden en om tevens voor zijn eigen rechten op te komen. Anna had dus geen andere keuze dan toe te stemmen. Bovendien hield de Franse koning Margaretha nog enige tijd in Frankrijk gegijzeld voordat zij naar de Nederlanden kon terugkeren.[9]

Na de dood van de Spaanse kroonprins Johan in 1497 verbleef Margaretha aan het hof van de 'katholieke koningen' in Spanje, totdat zij in 1501 door Maximiliaan voor de derde maal werd uitgehuwelijkt en wel aan Philibert van Savooie. Het was een gelukkig huwelijk, dat ook in dit geval weer kinderloos bleef en opnieuw van korte duur was. Philibert stierf in 1504.[10]

Aan beide zijden had men verwacht voordeel te behalen uit dit Spaans/Habsburgse dubbelhuwelijk. Dat het gewicht doorsloeg naar de Habsburgse kant had niemand kunnen voorzien. Vrouwe Fortuna bleef Maximiliaan gunstig gezind. Terwijl in Spanje de ene nakomeling na de andere stierf, werden uit het huwelijk van Philips en Johanna maar liefst zes kinderen geboren van wie de eerste drie in de Nederlanden: Eleonora op 15 november 1498 te Brussel, Karel op 24 februari 1500 te Gent en Isabella wederom in Brussel, op 18 juli 1501.

Zowel in Castilië als in Aragon was het traditie dat de troonopvolger officieel door de Cortes, de Spaanse volksvertegenwoordiging, werd benoemd. Om die reden geboden de 'katholieke koningen' Philips en Johanna naar Spanje te komen om zich te laten huldigen. Deze huldigingsreis vond plaats van 1501 tot 1503.[11] Johanna, die in verwachting raakte, bleef in Spanje tot na de geboorte van Ferdinand op 10 maart 1503. Na de bevalling weigerde zij echter nog langer in Spanje te blijven, te meer omdat Philips al weer enige tijd in de Nederlanden vertoefde. Uiteindelijk kreeg zij toestemming om zich weer bij haar echtgenoot te voegen. Op 15 september 1505 werd Maria geboren in het koninklijk paleis te Brussel.

Het overlijden van Isabella van Castilië in 1504 verplichtte Philips en Johanna in 1506 wederom, nu voor een kroningsreis, naar Spanje te gaan. Tijdens de inhuldigingsfeesten aldaar werd het drinken van te koud water – al dan niet vergiftigd, zijn voorproever vond eveneens de dood! – Philips noodlottig.[12] Hij stierf te Burgos op 26 september 1506. Catharina, het laatste kind van Philips de Schone en Johanna van Castilië kwam in januari 1507 in Tordesillas ter wereld.

Philips' erfgenaam was de zesjarige Karel. In de Nederlanden werd Maximiliaan zijn voogd, die het algemeen bestuur van de Nederlandse gewesten overdroeg aan zijn dochter Margaretha. Zij liet zich ondersteunen door een kleine groep van adviseurs[13] van wie een aantal afkomstig was uit Savooie. In het voorjaar van 1507 nam Margaretha van de Staten-Generaal de eed van trouw in ontvangst. In tegenstelling tot haar broer Philips die een op de Nederlanden gerichte neutraliteitspolitiek had gevoerd, waarbij hij vrede met Frankrijk als prioriteit stelde, streefde Margaretha een Habsburgse dynastieke politiek na die meer tegen Frankrijk was gericht. Die anti-Franse houding was uiteraard niet verwonderlijk na de vernederende behandeling die zij als kind had moeten ondergaan van wijlen koning Karel VIII. Margaretha van Oostenrijk zou de Nederlanden op diplomatieke maar tevens autoritaire wijze besturen, waardoor zij regelmatig in conflict kwam met de Staten-Generaal. Als regentes werd haar het regeren vooral moeilijk gemaakt door de pro-Franse factie, waarvan Willem van Croy (1458-1521), heer van Chièvres en vanaf 1509 gouverneur van Karel V, haar belangrijkste rivaal was.[14] Tijdens de tweede ambtsperiode van Margaretha, vanaf 1517, zouden zowel de heer van Chièvres als de landvoogdes een meer gematigde houding ten opzichte van elkaar aannemen. Beiden moeten zij hebben ingezien dat onderlinge welwillendheid het politieke klimaat en hun eigen belangen alleen maar ten goede kon komen.

In Castilië nam Karels grootvader van Spaanse zijde, Ferdinand van Aragon, de regering

waar. Philips' weduwe Johanna bleef slechts in naam koningin van Castilië. Haar regelmatige aanvallen van hysterie alsmede haar reformatorische opvattingen zullen voor haar vader redenen zijn geweest om het regentschap op te eisen voor zijn minderjarige kleinzoon Karel, hetgeen overigens ook zijn overleden echtgenote Isabella in haar testament reeds had beslist. Tijdens het huwelijk met Philips was gebleken dat Johanna van nature nogal depressief en bovendien zeer jaloers van aard was. In iedere hofdame zag zij een rivale en zij beschouwde ieder van hen als een maîtresse van haar man. Zij ging zelfs zover de hofdames van haar hof te verbannen en nog slechts mannelijke hovelingen toe te laten. Philips had zich hierover bij zijn schoonouders regelmatig beklaagd.

Na Philips' dood heeft Johanna Spanje nooit meer kunnen verlaten. Zij leidde een uiterst sober en teruggetrokken bestaan in het klooster Santa Clara te Tordesillas, waar zij aanvankelijk nog een zekere vrijheid genoot. De jongste dochter Catharina bleef, tot aan haar huwelijk in 1525 met neef koning Johan III van Portugal, bij haar moeder. Johanna werd, vanaf 1509 tot aan haar dood op 12 april 1555, definitief in het klooster opgesloten. Zij zou de geschiedenis ingaan als Johanna de Waanzinnige. Over het feit of zij werkelijk krankzinnig was of slachtoffer van de inquisitie dan wel als een politiek gevangene moet worden beschouwd, is men het in de geschiedschrijving nog niet eens. Het is in elk geval hoogst aannemelijk dat zij veel geleden moet hebben van de verdeel- en heerspolitiek van zowel Spaanse als Habsburgse zijde.[15]

De jonge aartshertog Ferdinand werd, evenals Catharina, in Spanje opgevoed, maar dan aan het Spaanse hof van zijn grootvader Ferdinand, wiens lieveling hij was. Hieraan kwam in 1516 een einde toen Ferdinand II stierf en Karel als rechtmatig opvolger de koninkrijken Castilië en Aragon kreeg toegewezen. Ook dit sterfgeval bleek ten gunste van keizer Maximiliaan. Karel verliet de Nederlanden in september 1517 om zich in Spanje officieel tot koning Karel I te laten kronen. Hij werd vergezeld door zijn zuster Eleonora. Samen bezochten zij hun moeder en zus in Tordesillas, waarna men serieuze pogingen in het werk stelde om Catharina een bestaan te bieden dat meer in overeenstemming met haar status was. Catharina besloot echter vrijwillig bij haar moeder te blijven, omdat al snel bleek dat Johanna weigerde te eten als haar dochter niet bij haar was.

Na dit bezoek vond de eerste ontmoeting plaats tussen Karel en zijn broer Ferdinand. Volgens afspraak zou Ferdinand Spanje verlaten zodra Karel zou zijn gearriveerd, hoewel de Spanjaarden er geen twijfel over lieten bestaan dat ze liever Ferdinand als vorst hadden gezien. Vooral ook, omdat hij aan het Spaanse hof was grootgebracht.[16] Ferdinand had echter geen keuze en vertrok in 1518 naar de Nederlanden, waar hij allerhartelijkst werd ontvangen door zijn tante Margaretha. Tijdens het Weens congres in 1515 was hij reeds inzet geweest bij een tweede dubbelhuwelijk dat Maximiliaan had weten te bewerkstelligen met de Hongaarse koning Vladislav II (1456-1516) (cat. 3). Toen mocht hij Spanje niet verlaten. Door de dood van zijn Spaanse grootvader was de weg evenwel vrijgemaakt om daadwerkelijk stappen in die richting te ondernemen. In 1520 zou hij naar Oostenrijk vertrekken om zijn plaats als echtgenoot naast Anna van Hongarije (1503-1547) in te nemen.

Na de dood van Philips de Schone in 1506 nam regentes Margaretha van Oostenrijk de taak op zich om de vier in de Nederlanden achtergebleven kinderen op te voeden. Terwijl deze nog een zorgeloos leven leidden, werden er ondertussen onophoudelijk huwelijksplannen gesmeed. Hierover werd druk gecorrespondeerd tussen de landvoogdes en haar vader, keizer Maximiliaan. De meisjes waren voorbestemd om koningen te trouwen. Wat dat betreft had Maximiliaan I grootse plannen met hen, waar Margaretha overigens volledig achter stond. Alleen bleek al snel dat haar ideeën over potentiële huwelijkskandidaten hemelsbreed verschilden van die van haar vader. Zo vond Margaretha dat Maria en Eleonora moesten trouwen met twee Portugese prinsen, terwijl Isabella volgens haar het beste kon worden uitgehuwelijkt aan Karel van Egmond (1467-1538), hertog van Gelre. Weliswaar was deze laatste geen koning, maar een huwelijk met hem zou voor een langdurende vrede zorgen met het oorlogszuchtige Gelre, dat

Afb. 5
Meester van het Sint-Jorisgilde
(toegeschreven)
Philips de Schone en zijn zuster
Margaretha van Oostenrijk
Mechelen, 1494
paneel, elk 36 x 22 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum,
inv. 4446, 4447

het voortdurend met Franse steun tegen Habsburg opnam.[17] Maximiliaan I daarentegen was al vanaf 1505 aan het onderhandelen met Vladislav II, koning van Bohemen en Hongarije, over een tweede dubbelhuwelijk waarbij deze keer zijn kleinkinderen als inzet betrokken waren.[18]

Eleonora werd in 1519 de derde echtgenote van koning Emanuel I van Portugal, een dertig jaar oudere man, die reeds twee jaar later zou sterven. Uit hun huwelijk werd een dochter geboren, die vaak als huwelijkspion zou worden ingezet, maar uiteindelijk ongehuwd zou blijven. Emanuel I was voorheen getrouwd geweest met Isabella en – na haar dood – met Maria, allebei zusters van Eleonora's moeder, Johanna. Uit het tweede huwelijk waren een dochter en een zoon geboren: Isabella (1503-1539), die in 1526 in het huwelijk zou treden met Karel V, en Johan (1502-1557) die in 1525, als koning Johan III van Portugal, Karels jongste zuster Catharina huwde. In 1529 fungeerde Eleonora voor de tweede maal als inzet voor een dynastiek huwelijk, deze keer op instigatie van haar broer Karel V. Zij trouwde toen met koning Frans I van Frankrijk (1494-1547) en zou tot diens dood aan het Franse hof verblijven. Daarna werd zij door de Franse troonopvolger Hendrik II rigoreus van het hof verbannen. Tot haar dood in februari 1558 woonde zij vervolgens bij haar zuster Maria in de Nederlanden en vervolgens in Spanje.

Karel, vanaf 1519 keizer Karel V, was als eerste zoon uit het huwelijk van Philips de Schone en Johanna van Castilië de wettelijke troonopvolger aan zowel Spaanse als Habsburgse zijde. Hij zou zich maar liefst zevenmaal verloven voordat hij uiteindelijk in 1526 in het huwelijk trad met zijn nicht Isabella van Portugal. Zij kregen zes kinderen van wie er drie stierven binnen het eerste levensjaar.

Isabella, de tweede dochter van Philips de Schone en Johanna van Castilië, trouwde niet met de drieëndertig jaar oudere hertog van Gelre maar op 11 juni 1514, bij volmacht, met de twintig jaar oudere Christiaan II (1481-1559), koning van Noorwegen, Zweden en Denemarken. Twee jaar later, Isabella was toen veertien, vertrok zij naar Denemarken. Uit dit huwelijk werden drie kinderen geboren. Deze dynastieke verbintenis is voor de Habsburgers de meest problematische geweest. Christiaan II bracht zijn kroon voortdurend in diskrediet en

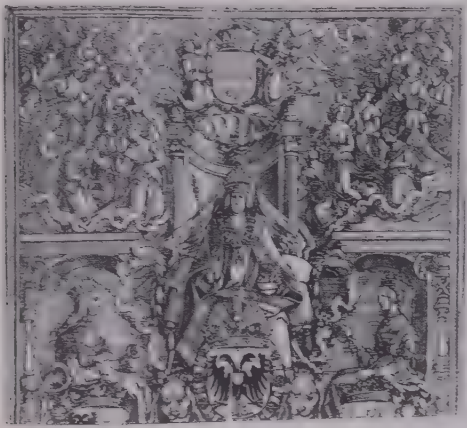
verspeelde hem uiteindelijk in 1523 aan zijn oom Frederik I uit het Huis Oldenburg. Ex-koning Christiaan vluchtte met zijn gezin naar de Nederlanden, waardoor de Nederlands-Deense handelsbetrekkingen in gevaar kwamen (zie p. 130-136, 'Een landvoogdes in zeezaken', en cat. 176). Nog maar 25 jaar oud stierf Isabella op 19 januari 1526.[19]

Haar jongere zus Maria, tenslotte, was evenals haar broer Ferdinand inzet bij het tweede dubbelhuwelijk dat Maximiliaan had gearrangeerd. Voordat zij in 1522 gemalin werd van de Hongaarse koning Lodewijk II (1506-1526), zoon van Vladislav II, zouden echter nog heel wat diplomatieke onderhandelingen gevoerd moeten worden. Deze culmineerden in een grootse verloving te Wenen in 1515, tijdens het beroemde Weense congres, waarbij de basis werd gelegd voor de Donaumonarchie en waarbij de ratificatie van de dubbele huwelijksovereenkomst op grootse wijze werd gevierd.

HUWELIJKSPOLITIEK

Al deze huwelijken werden uitsluitend gesloten om er voor de Habsburgse dynastie voordeel mee te behalen. Omdat het daarbij voornamelijk om gebiedsuitbreiding ging (met als einddoel de totale wereldhegemonie) maakte de hoogst biedende de meeste kans. Het zal duidelijk zijn dat dochters een belangrijke rol speelden bij deze verfijnde huwelijksdiplomatie. Zij wisten al vroeg welke weg zij zouden afleggen en konden daar weinig tegenin brengen. Niet iedereen was het overigens met het uithuwelijken van de jonge meisjes eens. Erasmus bijvoorbeeld was fel gekant tegen de dynastieke huwelijken die alleen maar werden gesloten uit territoriale overwegingen of om een vrede te creëren, terwijl voorbij werd gegaan aan de gevaren waaraan de bruid in het huwelijksbed werd blootgesteld. Vorsten kenden in dit opzicht geen pardon. Voor hen was het belangrijkste dat door al deze huwelijken, liefst gezegend met meer kinderen, erfrechtelijk aanspraak kon worden gemaakt op gebiedsuitbreiding. In dat opzicht had Maximiliaan dus niet te klagen! Zijn huwelijkspolitiek zou op dezelfde manier, maar duidelijk minder succesvol, worden voortgezet door zijn kleinzoon Karel, die in de eerste helft van de zestiende eeuw de nieuw verworven gebiedsdelen, voornamelijk via regentschappen door zijn familieleden, bijeen wist te houden.

Door deze uitgekiende huwelijkspolitiek heeft Oostenrijk zich, via de Habsburgse dynastie, van een onbeduidende staat in 1477 kunnen ontwikkelen tot de supermacht die het in 1555 was geworden. Door het huwelijk van Maximiliaan van Habsburg met Maria van Bourgondië kwam in 1477 het Bourgondische Rijk, en daarmee dus ook de Nederlanden, bij Oostenrijk. Het eerste dubbelhuwelijk in 1496 gaf in 1504 recht op Castilië en in 1516 op Aragon. Door het tweede dubbelhuwelijk in 1515 en de dood van de Hongaarse koning Vladislav II in 1516 kon aanspraak worden gemaakt op Bohemen en Hongarije. Zodat Karel V, na de dood van Maximiliaan in 1519, een supermacht als erfenis kreeg. Gezien de enorme omvang van dit rijk en de bestuurlijke problemen die daarmee rechtstreeks verband hielden, was Karel aangewezen op plichtsgetrouwe beheerders die in staat waren orde op zaken te stellen in de diverse gewesten. Dat hij daarbij Maria van Hongarije als een zeer toegewijde zuster aan zijn zijde vond, was een duidelijk bewijs van de kracht die het gevolg is van hechte familiebanden. Wat dat betreft had Maximiliaan eer van z'n werk!



1

Hans Springinklee, ca. 1490/1495-1540

Keizer Maximiliaan I en zijn familie

details uit de triomfpoort van Maximiliaan I
ca. 1515-1517 (zie afb. 3)
houtsnede, 2 blokken op 2 bladen, derde oplage 1559
bovenste, 28,3 x 32,3 cm;
onderste, 28,4 x 32,5 cm
Wenen, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1935/972/31-32

De genealogie van Maximiliaan vindt haar weerslag in de fictieve maar indrukwekkende triomfpoort van de keizer (zie afb. 3). Het is één grote houtsnede in verschillende blokken, waarin in een triomfboog naar romeinse opvatting, de figuur van keizer Maximiliaan wordt verheerlijkt. Hierin zijn ondermeer verwerkt de stamboom van de keizer, de wapenschilden van de honderdtwee landen die onder zijn gezag vielen, zijn belangrijkste krijgstochten en zijn familieleden. Het concept voor de triomfpoort was ontwikkeld door Johan Stabius. De tekeningen werden geleverd door Albrecht Dürer, die overigens ook de leiding van de gehele realisatie in handen had. De opdracht aan hem dateert van 1512. Het totaal werd voltooid rond 1517 en omvat maar liefst 192 bladen: samen een compositie van circa drieënhalf bij drie meter. De hier afgebeelde twee bladen vormen een deel van het middenstuk waarop de stamboom van Maximiliaan is aangebracht. De keizer zit op een troon, omgeven door al zijn waardigheidsinsignes en omringd door tweeëntwintig lauwerkransen van overwinningen. Rechtsonder hem zit zijn eerste echtgenote Maria van Bourgondië en linksonder Johanna van Castilië, de echtgenote van zijn zoon Philips, die in het onderste deel van de houtsnede staand als koning van Spanje is afgebeeld. Op deze wijze is de mondiale macht van het Habsburgse Huis benadrukt. Rechtsboven Philips zien we zijn zuster Margaretha, die op het moment van het ontwerp van deze prenten regentes der Nederlanden was. Daaronder zitten Philips' zonen Karel en Ferdinand en links van hen zijn dochters Eleonora, Isabella, Maria en Catharina. Deze Habsburgse genealogie voert uiteindelijk naar drie allegorische vrouwenfiguren: Troia, Sycambria en Francia. De uit hen ontspringende stamboom loopt via de veroveraars van Sicambrië naar de Merovingers en de Frankische vorsten en vervolgens tot Maximiliaans ouders Frederik III en Eleonora van Portugal.

Literatuur: Chmelarz 1886, p. 290; Wenen 1959, cat. 350 en 351; Innsbruck 1969, cat. 522; Innsbruck 1992, cat. 147.

JK

2

Albrecht Dürer, 1471-1528

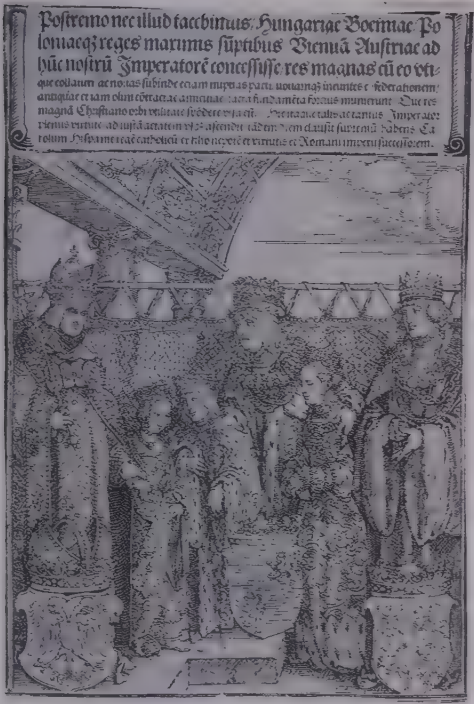
Het Spaanse huwelijk

detail uit de triomfpoort van Maximiliaan I
ca. 1515-1517 (zie afb. 3)
ingekleurde houtsnede, druk met Latijnse tekst omstreeks 1520
circa 17,5 x 14,5 cm; inclusief bovenschrift 22,3 x 15,3 cm
Wenen, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1935/978/10

Door de voortdurende dreiging van Frankrijk, zowel in de Nederlanden als in Italië, waren zowel de 'katholieke koningen' als Maximiliaan I geïnteresseerd in een nauwere band tussen Spanje en Oostenrijk. De belangstelling in deze was evenwel bij Maximiliaan wat minder; hij voelde meer voor een overeenkomst met Hongarije en Bohemen. Dat beide plannen voor de keizer een gunstig verloop zouden hebben was op dat moment niet te voorzien. Deze houtsnede toont de verloving van Philips de Schone met Johanna van Castilië in aanwezigheid van keizer Maximiliaan. Het paar houdt het Spaanse wapen vast, het Oostenrijks-Bourgondische staat aan Philips' voeten. Maximiliaan heeft de keizerskroon op, Philips de koningskroon. Bovendien draagt de keizer, net als zijn zoon, de ordeketen van het Gulden Vlies. Beide vorsten dragen een mantel van brokaat, afgezet met bont; bij de jonge Philips is dat hermelijn, waardoor zijn status is geaccentueerd. Johanna is eveneens in brokaatweefsel gehuld, met als duidelijk herkenbaar motief de granaatappel. Dat dit een traditioneel symbool voor vruchtbaarheid is, kan hier op deze prent geen toeval zijn. Maximiliaan heeft in zijn rechterhand de scepter en in zijn linkerhand een oorkonde. Aan zijn voeten is bovendien het Habsburgse rijkswapen weergegeven. Opmerkelijk is dat in de nauwelijks aangegeven en met een kostbaar gordijn afgescheiden ruimte rechts nog juist een renaissance balusterzuil is weergegeven. De Latijnse tekst vertelt hoe Maximiliaan op kundige wijze zijn zoon Philips heeft uitgehuwelijkt aan de Spaanse koningsdochter, waardoor maar liefst zes koninkrijken aan zijn rijk konden worden toegevoegd. Volgens de tekst is Johanna reeds erfdochter, hetgeen ook correct is. De houtsnede werd immers ver na de dood van de Spaanse kroonprins Johan voor de triomfpoort vervaardigd.

Literatuur: Innsbruck 1992, cat. 146.

JK



3
Albrecht Dürer, 1471-1528
Het dubbelhuwelijk van 1515
detail uit de triomfpoort van Maximiliaan I
ca. 1515-1517 (zie afb. 3)
ingekleurde houtsnede, druk met Latijnse tekst omstreeks 1520
circa 17,5 x 14,5 cm; inclusief bovenschrift 22,3 x 15,3 cm
Wenen, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1935/978/29

Van 17 juli tot 2 augustus 1515 waren de twee Jagelloonse koningen, Vladislav II van Hongarije en Bohemen en Sigismund van Polen te gast bij keizer Maximiliaan I in Wenen. In deze stad werd de jarenlange voorbereiding tot een dubbelhuwelijk in een definitief verdrag vastgelegd. Maria zou trouwen met de Hongaars-Boheemse kroonprins Lodewijk en Karel of Ferdinand, een van Maximiliaans kleinzoons, met de zuster van Lodewijk, prinses Anna. Vanwege hun jeugdige leeftijd en het feit dat op dat moment geen van de kleinzoons voorhanden was, kon het definitieve huwelijk nog niet worden voltrokken. Er vond een grandioze dubbelverloving plaats. Maria verloofde zich met Lodewijk en Maximiliaan met Anna, waarbij werd vastgelegd dat binnen het jaar Karel dan wel Ferdinand 's keizers plaats zou innemen. Op de houtsnede zien we links de keizer met Maria aan zijn linkerhand en aan zijn voeten het rijkswapen met de keizerskroon. In het midden is de Hongaars-Boheemse koning Vladislav afgebeeld, die zijn twee kinderen Lodewijk en Anna ten huwelijk aanbiedt. Voor dezen bevindt zich het wapen van Hongarije en Bohemen. Rechts staat de Poolse koning Sigismund, en voor hem het wapen van de Jagellonen. Zonder zijn toestemming zou deze verloving niet hebben plaatsgevonden. In de tekst staat dat de koning van Hongarije en Bohemen, en de koning van Polen naar Wenen kwamen voor deze nieuwe verbintenis die het christendom tot nut zou zijn. Ook hier weer wordt een kleine ruimte door een kostbaar gordijn afgescheiden en kunnen we daarachter enige renaissancemotieven waarnemen zoals de klassieke zuilen en de cassetten in het tongewelf.

Literatuur: Innsbruck 1969, cat. 522.

JK

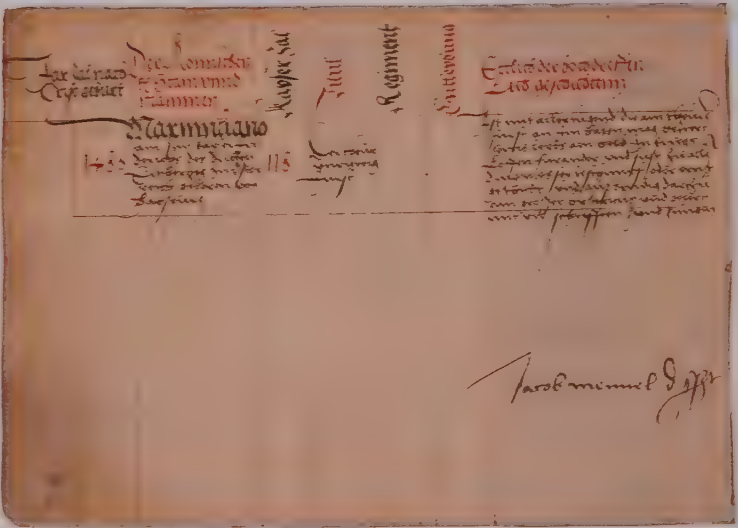
4
Jörg Breu de Oude, 1475-1537 (toegeschreven)
Huldiging van de Habsburgse vorsten Albrecht II, Frederik III, Maximiliaan I en Karel V
ca. 1530
aquarel, 26,5 x 33,4 cm
Wenen, Graphische Sammlung Albertina, inv. 3460

Op een podium zijn van rechts naar links afgebeeld, als in een apotheose, keizer Karel V en zijn drie Habsburgse voorgangers: keizer Maximiliaan I, keizer Frederik III en koning Albrecht II. De vier vorsten tronen onder een renaissance triomfboog die wordt omgeven door een schare van met hellebaarden, lansen en pieken gewapende figuren. De eigenlijke zetel, het onderste gedeelte van de 'triomfpoort', is behangen met een summier aangegeven maar juist herkenbaar kostbaar brokaat of geschoren fluweel. De imposante troon draagt een – overigens niet juist weergegeven – munt van Julius Caesar met het opschrift LEVCA. Deze antieke munt wordt door renaissance-grotesken vastgehouden en is bekroond met de Habsburgse adelaar. Voor de treden die naar de troon leiden is in het midden het wapen van Karel V geplaatst. Dit wapen wordt geflankeerd door tweemaal twee portretten van Romeinse voorgangers, die door herauten – met de korte staf als waardigheidsteken – worden vastgehouden; daarnaast staat aan iedere zijde nog een hellebaardier. Het geheel is gesitueerd in een 'romeinse' zaal: pilasters, kapitelen, rondbogen en cassettenplafond. De zwaar geaccentueerde klassieke vormen en ornamenten zijn hier ondubbelzinnig als keizerlijke propaganda toegepast.

Literatuur: Augsburg 1981, cat. 607; Wenen 1986, p. 13.

JK

5
Jacob Mennel, ná 1450–ca. 1525
Overzicht van alle keizers
Kayseren, 1513
papier, 36 fol., 18 x 25,7 cm
Wenen, Österreichische Nationalbibliothek,
Cod. 8706



Dit handschrift bevat een historisch overzicht dat bedoeld was voor onderwijs aan de jonge aartshertog Karel. Het voorwoord is gericht aan de 'edelsten Jüngling' en is het verhaal over de ontdekking van Hektor van Troje als voorvader. Op fol. 4r tot fol. 9r wordt de verklaring gegeven van de totstandkoming van het werk met een alfabetisch naamregister. De in rood en zwart uitgevoerde tabellen beginnen op fol. 12r. Van Julius Caesar in 51 v. Chr. tot Maximiliaan in 1486 worden bij een doorlopende nummering honderdachttien keizers geteld. Allerlei feiten zijn vermeld tot en met de doodsoorzaak van velen, zoals 'natürlich', 'seligklich', 'an der ruhr', 'ersticht', 'vergeben in aim keich' of 'umbkommen'. De belangrijkste historische gegevens worden in de laatste kolom vermeld om Karels interesse op te wekken. Fol. 32 tot 36 zijn leeg. Zoals hier te zien is, eindigt de opsomming van keizers op fol. 31v met Maximiliaan I en wordt dan door Jacob Mennel ondertekend.

Literatuur: Innsbruck 1969, cat. 529; Lhotsky 1971, p. 300.

JK

6
Jacob Mennel, ná 1450–ca. 1525
Genealogie van het Huis Habsburg
Fürstliche Chronik, genannt Kayser Maximilians Geburtsspiegel
1512–1517
papier, 39 x 21 cm (6 banden)
Wenen, Österreichische Nationalbibliothek,
Cod. Vind. 3075 (band 4)
zie ook afb. 9

De 'Geburtsspiegel', zes banden, is de meest omvangrijke genealogie van keizer Maximiliaan met talrijke illustraties op schrift gesteld door Jacob Mennel. De opdracht werd hem verstrekt in 1512. De eerste band (cod. 3072) geeft een verantwoording van het historisch onderzoek dat Mennel heeft verricht en vanaf fol. 44 volgen lange rijen stambomen, drie naast elkaar met links steeds de 'linea Hebraeorum', de oud-testamentische afstamming van Christus met een opsomming van de voorvaderen en van de pausen; in het midden de 'linea Grecorum', een stamboom die terugvoert tot Hektor en rechts de 'linea Latinorum', de stamboom vanaf Aeneas met Roomse keizers en koningen. Deze reeksen eindigen op fol. 62 met links paus Leo X, in het midden 'Carolus et Verdinandus gebrüder' en rechts 'Karolus Katholicus'. In de tweede band (cod. 3073) is de hoofdafstamming opgenomen van 'Chlodoveus' (Chlodovech I, Clovis) tot aan aartshertog Karel (later Karel V). Op fol. 241v toont een illustratie onder andere de afstamming van aartshertogin Maria van Habsburg (afb. 9), die na haar huwelijk met de Hongaarse koning Lodewijk II als Maria van Hongarije de geschiedenis in zou gaan. De codices 3074 en 3075 laten de zijtakken zien en de aangetrouwde familieleden. De twee laatste banden (cod. 3076–3077) zijn in een later stadium toegevoegd en bevatten honderddrieëntwintig namen van heiligen en zevenenveertig van zaligen in genealogische vorm onder de voorouders en familieleden van de keizer. De hier getoonde ingekleurde tekening bevindt zich in codex 3075 en toont een pauw die de Habsburgse familie symboliseert. Hij omsluit met wijd uitgespreide vleugels een dubbele rij van veertien wapens van door huwelijken verwante Europese vorstenhuizen.

Literatuur: Wenen 1959, cat. 183–188; Innsbruck 1969, cat. 530; Lhotsky 1971, p. 298–299.

JK

Jacob Cornelisz van Oostzanen, voor 14[illegible] – ca. 1533
Maria van Bourgondië, Maximiliaan I, Philips de Schone en Karel V
1518
houtsnede, 24.6 x 25.5 cm
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. 42[illegible]

De houtsnede behoort tot de serie 'Graven en gravinnen van Holland' van Jacob Cornelisz van Oostsanen, die in 1518 in Amsterdam werd uitgegeven en waarbij de heren te paard en de dames op muildieren zijn gezeten. Boven de hoofden van de vorsten staan hun wapens afgebeeld. De prent dateert van vóór 1519. Dit wordt bevestigd door het feit dat Karel nog is weergegeven met koningskroon. Zowel bij Maximiliaan als bij Karel is de door de betreffende vorst gevoerde lijfspreuk 'Halt Maes' en 'Plus Oultre' vermeld. Correct weergegeven had er 'Halt Mass' en 'Plus Oultre' moeten staan, hetgeen respectievelijk 'houd maat' en 'steeds verder' betekent. Terzijde van Karels lijfspreuk staan de door hem steeds gevoerde zuilen, de Zuilen van Hercules, waarmee hij de uitbreiding van de Spaanse heerschappij voorbij de Rots van Gibraltar wilde aangeven. Boven het hoofd van Maria van Bourgondië staat het voor vrouwen gebruikelijke ruitschild afgebeeld.

Literatuur: Wenen 1959, cat. 42[illegible]; Innsbruck 19[illegible], cat. 2[illegible]; Mechelen 1987, cat. [illegible]

JK

8
Brussel, 1520-1530
Genealogie van Karel V, afstamming van vaders zijde (Frankrijk)
7 bladen perkament op panelen in de vorm van een triptiek. Tekst en miniaturen van 64 wapenschilden en 46 portretmedaillons
Gesloten 115 x 140 cm; geopend br. 244 cm
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, ms. 14569

De genealogie die in de Bourgondische bibliotheek voorkomt als de 'Généalogie paternelle de Charles Quint', is opgebouwd als een driedelig retabel. Het centrale paneel toont twee grote rechthoekige bladen perkament boven drie kleine. De linker- en rechtervleugel bestaan elk uit één groot rechthoekig blad en kunnen als deuren worden gesloten. De afstamming van vaderszijde van Karel V wordt in deze genealogie weergegeven, geïllustreerd met vierenzestig wapenschilden en zesenveertig medaillons met borstbeelden die onderling door rode lijnen met elkaar zijn verbonden. Het blad van het linker paneel, het enige dat uit twee stukken perkament bestaat, laat de afstamming zien van Karel V tot aan keizer Lodewijk de Vrome. Tien borstbeelden in ronde medaillons, illustreren de korte kroniekmatige notities op dit blad. Karel is onder het middenstuk nog een keer apart weergegeven met de Herculeszuilen, zijn devies en wapens.

Literatuur: Toledo 1992, cat. 257

JK

9

Zuidelijke Nederlanden, 1520-1525

De kinderen van Philips de Schone en Johanna van Castilië

houtsnede, 25,5 x 37,5 cm

Nederlandse tekst in boekdruk, vier verzen van zes regels, aan de rechterkant verticaal gesigneerd door 'Jan van Nieu..'

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. 28:138

De houtsnede toont de zes kinderen van Philips de Schone en Johanna van Castilië: links aartshertog Ferdinand en keizer Karel V te paard, rechts op muildieren de drie koninginnen – gekroond – Eleonora, Isabella en Maria en aartshertogin Catharina. De groepering van de kinderen is hetzelfde als op de triomfpoort (cat. 1) van Maximiliaan I: de heren ter linker zijde en de dames rechts. Zowel door de tekst onder de houtsnede als door de afbeelding zelf is de datering vrij exact te geven. Karel 'de Keyzerlicke magestheyt ...' is immers met keizerskroon afgebeeld en Catharina draagt geen kroon. Zij huwde haar neef, de Portugese koning Johan III, in 1525. In het midden is het Rijkswapen, de dubbelkoppige adelaar, omgeven door de ordeketen van het Gulden Vlies en de keizerskroon. Daaronder staat het devies 'Plus Oultre' van Karel gedrapeerd tussen de twee Zuilen van Hercules. Het geheel is omgeven door een boog van zevenentwintig wapens met daarboven geschreven de namen van de koninkrijken, die te zamen het rijk vormden waarover Karel regeerde. De houtsnede is een unicum en toont veel gelijkenis met de bladen uit de serie 'graven en gravinnen van Holland' door Jacob Cornelisz. (cat. 7). De vorm van de toog en de eerste regel van het vierde vers 'Noyt machtigher vlamijnc en was bewonden' zouden erop kunnen duiden dat deze anonieme houtsnede in Vlaanderen werd gemaakt.

Literatuur: Amsterdam 1972, cat. 4.

JK

10

Andreas Leinsberger (toegeschreven)

Beeld van Maximiliaan I

eikehout gepolychromeerd

hoogte circa 85 cm (inclusief voetstuk)

Tirol, eerste helft 16de eeuw

Ossiach, Podhragy

Maximiliaan werd in 1459 geboren als zoon van keizer Frederik III van Habsburg en Eleonora van Portugal. In 1486 werd hij Rooms-koning en in 1508 verwierf hij de zo begeerde keizerstitel. In 1477 huwde hij de Bourgondische erfdochter Maria. Door deze dynastieke verbinding was de basis gelegd voor de belangwekkende Europese gebiedsuitbreiding van het Habsburgse rijk. Innsbruck werd na de dood van zijn vader in 1493 de belangrijkste residentie van Maximiliaan I. Bij zijn dood in 1519 liet de keizer een lege staatskas achter door de voortdurende oorlogen met Venetië en Frankrijk. In zijn huwelijkspolitiek was hij echter geslaagd. Het beeld van Maximiliaan lijkt nog tijdens het leven van de keizer te zijn gemaakt en laat de vorst zien, staande in harnas – inclusief pantserhandschoenen zonder gescheiden vingers –, op ongeveer vijftigjarige leeftijd. Het kuras is van sterk geaccentueerde lengte-ribben voorzien. Daaroverheen hangt losjes over de schouders een lange wijde mantel van brokaat met hermelijnen kraag. De keizer draagt de ordeketen van het Gulden Vlies over de mantel en op het hoofd een hoed en een (beschadigde) keizerskroon. Op de sokkel staat het wapen van Tirol en de inscriptie: 'MAXI IMP ROM DONATO'.

Literatuur: Innsbruck TLM 1992, cat. 90.

JK

11
Matthias Perathoner
De wapentoren in Innsbruck
gesigneerd en gedateerd op de achterzijde:
'M. Perathoner pinx. 1777'
olieverf op doek, 60,5 x 50 cm
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum
Ferdinandeum, inv. Gem 3408

De zuidtoren (Saggenpoort) van de 'Hofburg' in Innsbruck werd om zijn beschilderde dekoraties de 'wapentoren' genoemd. Na een brand in 1494 werd de toren gerestaureerd door Niklas Türing en in 1499 beschilderde Maximiliaans hofschilder Jörg Kölderer deze. In de achttiende eeuw werd onder Maria Theresia de toren gesloopt, waardoor Innsbruck het zichtbare bewijs verloor eens hoofdstad te zijn geweest van een wereldrijk. Links en rechts van de onderdoorgang zien we een geharnaste ridder met vaandel en wapenschild, links Habsburg en rechts Tirol. In het midden is het portret van de schilder aangebracht met het opschrift: 'Anno Domini 1499 hat Georg Kölderer (later gewijzigd tot 'Walderer') diesen dhurn gemahlt'; onder het venster staat het met de keizerskroon gedekte wapen van aartshertog Maximiliaan III en boven het venster boven het hoofd van Kölderer is het Hongaarse wapen geschilderd. In totaal zijn links en rechts hiervan vierenvijftig wapenborden aangebracht van de door de Habsburgers beheerste gebieden, te beginnen met de koninkrijken Bohemen, Dalmatië, Hongarije, Kroatië en Bosnië. Daaronder volgen de hertogdommen, graafschappen en heerlijkheden. Boven deze reeksen wapenborden zien we links het wapen van Maximiliaan I en rechts dat van zijn tweede echtgenote koningin Bianca Maria Sforza. Daarboven staan nog vier wapenschilden van respectievelijk Biskaje, Algeciras, Aragon en Sicilië. Onder de geschilderde baldakijnen bevinden zich links de beeltenissen van Maximiliaan, Maria van Bourgondië en Bianca Sforza en rechts Maximiliaan of Ferdinand met Anna van Hongarije. Deze in 1766 gesloopte wapentoren in Innsbruck was op het einde van de vijftiende eeuw getooid met alle wapens van de Habsburgse bezittingen tot de allerkleinste toe. Dit schilderij gaat waarschijnlijk terug op een kopergravure van Salomon Kleiner uit 1750.

Literatuur: Innsbruck 1992, nr. 80; Egg & Pfaundler 1992, p. 148.

JK

12
Bernhard Strigel, ca. 1465-1528
Kinderportret van Lodewijk van Hongarije
1515/1516
paneel (lindehout), 29 x 22,2 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 827

In juli 1506 werd in Hongarije de zo vurig gewenste kroonprins Lodewijk geboren. Voor zijn geboorte werd hij reeds uitgehuwelijkt aan Maria van Habsburg, de kleindochter van keizer Maximiliaan. Een reeks van verdragen ging vooraf aan de verloving, die in 1515 op grootse wijze te Wenen werd gevierd. Het huwelijk tussen Lodewijk en Maria vond pas in januari 1522 plaats. Op abrupte wijze werd nog geen vijf jaar later een einde gemaakt aan hun kortstondige geluk. Koning Lodewijk stierf tijdens de vlucht na de slag bij Mohács op 29 augustus 1526. Dit portret, dat vrijwel identiek is aan de afbeelding van Lodewijk op het familieportret dat Bernhard Strigel voor Maximiliaan I schilderde, diende waarschijnlijk als voorstudie daarvan. Beide schilderijen werden 1515/1516 geschilderd door Bernhard Strigel als herinnering aan het Weens congres, bij welke gelegenheid Lodewijk door de keizer als adoptief zoon in de Habsburgse familie werd opgenomen. De exacte datum is niet te geven, maar Lodewijk werd geschilderd voordat het achttiende kapittel van de Orde van het Gulden Vlies in 1516 te Brussel plaatsvond. Bij dit kapittel werd Lodewijk in de Orde opgenomen en verkreeg daardoor de waardigheid van ridder. Als vliesridder zou hij dan ook beslist met het ordeteken zijn afgebeeld, zoals dat te zien is op de portretten die van hem zijn gemaakt na 1516 (cat. 34 en 226), terwijl hij hier een ingenieuze gouden ketting om zijn hals draagt met medaillon en grote parel.

Literatuur: Wenen 1991, p. 117; Innsbruck 1992, cat. 209.

JK

13
Hans Kels de Jonge, 1509/1510-1565/1566
Portretmedaillon van Karel V en Isabella van Portugal, Ferdinand I en Anna van Hongarije
Augsburg, 1537
palmhout, diameter 8 cm
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, inv. 1891.280

Op dit palmhouten (buxus) medaillon staan tegenover elkaar afgebeeld Karel V met Isabella en Ferdinand I met Anna. Twee griffioenen, de schildhouders van de Habsburgers, omvatten het Rijkswapen met de keizerskroon en de keten van het Gulden Vlies. Aan weerszijden zien we de Zuilen van Hercules met het 'Plus Oultre'-devies. Midden onder is het medaillon gesigneerd door Hans Kels. Het randschrift luidt 'Kaeser Carolus . Kaeserin Isabel . Kunig Ferdinandi . Kunigin Anna . M.D.XXXVII'. In 1526 was Karel V in het huwelijk getreden met zijn nicht Isabella van Portugal. Isabella stierf in 1539 na de geboorte van haar zesde kind, dat niet levensvatbaar bleek te zijn. Twee van de vier huwelijken die hun oudste zoon Philips II zou sluiten, betroffen eveneens volle nichten. Dochter Maria huwde haar neef Maximiliaan, zoon van Ferdinand en Anna. Johanna zou trouwen met Juan, zoon van haar tante Catharina en Johan III, koning van Portugal. Ferdinand was, voordat hij in 1521 met Anna van Hongarije in het huwelijk zou treden, al een aantal keren met haar per procuratie getrouwd. Hij lijkt een van de weinige vorsten te zijn geweest, die er een monogaam huwelijksleven op na heeft gehouden. Anna stierf in 1547. Zij kregen negen kinderen.

Literatuur: Augsburg 1981, nr. 549; Wenen 1986, p. 12v.

JK

14

Bernhard Strigel, ca. 1465-1528, (kopie naar)

Familieportret van Maximiliaan I

2de helft 16de eeuw, origineel 1515

olieverf op doek, 65 x 78 cm

Parijs, privé-verzameling

Dit groepsportret werd door Bernhard Strigel geschilderd naar aanleiding van de dubbelverloving van Maximiliaans kleinkinderen in Wenen in 1515. Aanvankelijk was het een zelfstandig schilderij. Vanaf 1520 vormt het evenwel de linkerhelft van een tweeluik. Op de rechterhelft staat het familieportret van Maximiliaans historiograaf Johannes Cuspinianus. Dit diptiek bevindt zich in het Kunsthistorisches Museum te Wenen. De hier beschreven zestiende-eeuwse replica is van onbekende oude herkomst. Op deze kopie staan afgebeeld keizer Maximiliaan I en zijn eerste echtgenote Maria van Bourgondië, hun zoon Philips en diens zonen Karel en Ferdinand, alsmede Lodewijk II, die door Maximiliaan in 1515 als adoptief zoon werd aangenomen om het huwelijksverdrag, met de Hongaarse koning Vladislav II, meer kracht bij te zetten. Boven en onder de geportretteerden lezen we hun namen en belangrijkste titels: 'Maximilianus I. Imp(erator) Archidux Austriae. Dux Burgundiae', 'Maria Ducissa Burgundiae Max(imiliani) Uxor', 'Philippus Hisp(aniae) Rex. I. Archidux Austriae', 'Ferdinandus I. Imp(erator) Archidux Austriae' en 'Carolus V. Imp(erator) Archidux Austriae'; op de door Lodewijk vastgehouden tekstrol staat 'Ludovicus Rex Hung(ariae) et Bohemiae'. Deze inscripties zijn oorspronkelijk, terwijl die op het origineel in Wenen later zijn toegevoegd en verwijzen naar de figuren uit de Heilige Maagschap, de familie van Maria en Christus, waardoor aan de groepsportretten op het diptiek van Strigel een dubbele betekenis werd gegeven.

Literatuur: Innsbruck 1969, cat. 553; Wenen 1991, p. 571.

JK

15
Zuidelijke Nederlanden, Brugge (?), begin 16de eeuw (tekst)

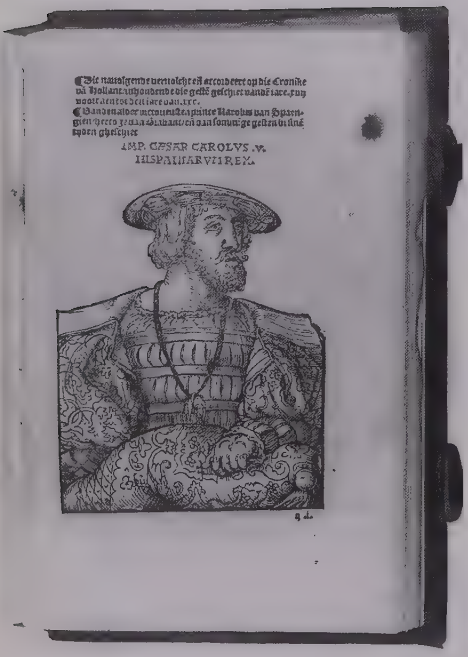
Kroniek van Vlaanderen

Dits die excellente Cronike va[n] Vlaendere[n] …
Antwerpen (Willem Vorsterman) 1531, 306+64 bladen
Gent, Stadsarchief, inv. L55/14a

De drukker, uitgever en boekhandelaar Willem Vorsterman publiceerde te Antwerpen van 1504 tot 1543 bijna vierhonderd werken in het Latijn, het Frans, het Nederlands, het Engels en het Spaans. Het waren ondermeer volksboeken, profane zowel als geestelijke, geïllustreerde bijbeluitgaven (cat. 92) en historische werken. De *Excellente Cronike van Vlaanderen*, die in 1531 (gedagtekend 11 juli) door Vorsterman werd uitgegeven, is gebaseerd op een Brugs handschrift en versierd met bijna tweehonderd houtsneden. Portretten, feesten, steekspelen, feestmaaltijden en oorlogstonelen volgen elkaar op. Het zijn echter min of meer fictieve voorstellingen die herhaaldelijk als illustratie bij verschillende gebeurtenissen werden gebruikt. Veel van de houtsneden werden door Willem Vorsterman eveneens afgedrukt in de *Wonderlycke Oorloghen* van Maximiliaan, die hij vermoedelijk ook nog in 1531 publiceerde. De hier gereproduceerde, samengestelde, houtsnede bijvoorbeeld is in de *Excellente Cronike* gebruikt ter illustratie van zowel de intrede van Philips de Schone en Johanna van Castilië te Gent als van de ontvangst van Margaretha van York door Karel de Stoute (fol. 136v). In de *Wonderlycke Oorloghen* komt deze uit twee blokken samengestelde illustratie voor ter verluchting van de tekstpassage die beschrijft hoe Maximiliaan met Maria van Bourgondië afreist naar Gelre; maar de linkerhelft, de vorst te paard met escorte, is daar ook nog afgedrukt als keizer Maximiliaan die Brugge binnentrekt en vervolgens opnieuw als afbeelding van deze vorst die een van de andere Vlaamse steden nadert.

Literatuur: Alberts 1957, p. V-IX, 115, 141, 144; Brussel 1975 (A), p. 18 en 21; Brussel 1977 (A), cat. 62; Brussel 1991 (C), cat. 59.

JK



16
Cornelius Aurelius, ca. 1460-1531

Divisiekroniek

Die cronycke van Hollandt, Zeelandt, ende Vrieslant … tot den iare MCCCCC ende XVII [1517] … en het vervolg *vanden iare XVII voortaen tot den iare van XXX*
Antwerpen (Jan van Doesborch)
1530
papier, 29 x 19 cm
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, BMH SP pi126

De Hollandse humanist Cornelius Aurelius zag zijn taak als historicus niet alleen in het verbinden van de historische traditie met de eigen tijd, hij wilde ook bemiddelen tussen de geleerde Latijnse cultuur en de cultuur van de leken. Door in de volkstaal te schrijven kon de historicus zijn ideeën aangaande opvoeding, morele deugden en het belang van de klassieke en humanistische schrijvers overbrengen. In de 'Divisiekroniek' – zo genoemd omdat het werk in 32 divisies is verdeeld – worden twee traditionele genres van geschiedschrijving gecombineerd, namelijk de wereldkroniek en de regionale kroniek, waardoor als uiteindelijke resultaat een 'nationale' kroniek is ontstaan. De eerste divisie begint met de schepping der aarde, de tweede behandelt de Romeinse tijd, waarin ook de geboorte van Christus plaatsvond. De laatste divisie eindigt tijdens de regering van keizer Karel V 'graef van Hollant' in het jaar 1516-1517. In een kort vervolg, waarvan hier de titelpagina (fol. 1) wordt getoond, wordt de draad weer opgenomen, vanaf 1517 tot 1530. De Divisiekroniek is lange tijd hét handboek voor de geschiedenis van Holland geweest. De samensteller Cornelius Aurelius was een jeugdvriend van Erasmus. De kroniek is geïllustreerd met meer dan driehonderd afbeeldingen, waarvan slechts tien houtsneden speciaal voor deze uitgave werden gemaakt. Deze worden toegeschreven aan Lucas van Leyden. Een groot aantal andere houtsneden is ontleend aan de kroniek van Hartmann Schedel (cat. 37). Evenmin als dat bij Schedel het geval is, wordt Aurelius als auteur van deze kroniek vermeld.

Literatuur: Nijhoff & Kronenberg 1923-1971, nr. 613-614; Washington 1983, p. 34; Tilmans 1988; Gerritsen 1991; Tilmans 1992; Utrecht 1993, cat. 156. (Met dank aan drs. W.C.M. Wüstefeld)

JK

17
Jan van Battel (van der Wijct), 1477-1557
Karel V en wapens van zijn bezittingen
1517
drieluik, middenpaneel 88 x 56 cm,
zijpanelen 90 x 25 cm
Mechelen, Stedelijk Museum Hof van Busleyden, inv. S/10

Jan van Battel was als hofschilder in dienst bij Karel V. Op het middelpaneel van dit triptiek schilderde hij de jonge Karel. De koning zit op een, door terzijde geschoven gordijnen geflankeerde, troon. In de ronde omlijsting zijn de belangrijkste wapenschilden aangebracht, die Karel gerechtigd was te voeren. Middenboven is bovendien zijn persoonlijke, samengestelde, wapen afgebeeld, omgeven door de ordeketen van het Gulden Vlies en bekroond met de koningskroon. In de hoeken van het middenpaneel zijn rond dit tondo vier wapens afgebeeld, alle bekroond met een helmteken en met rijk uitwaaierende dekkleden. Tussen deze is vier keer het Bourgondische stammenkruis en de vuurslag afgebeeld, van waaruit een vonkenregen ontspruit. Het onderste deel van het middenpaneel is voorzien van een tekst die Karels titulatuur geeft. Op de zijluiken zijn met tweeënveertig wapens de territoriale bezittingen van koning Karel aangeduid.

Literatuur: Mechelen 1987, cat. 44.

JK

MADAME MARIJE

Jeugdjaren aan het hof in Mechelen, Wenen en Innsbruck

Afb. 6
Hans Burgkmair, 1473-1531
Keizer Maximiliaan ontvangt zijn dochter Margaretha van Oostenrijk en zijn kleinkinderen, de kinderen van Philips de Schone
houtsnede voor: Maximiliaan I en Marx Treitsaurwein, *Weisskunig*, Wenen of Wiener Neustadt (?), 1514
Wenen, Albertina

Maria, dochter van Philips de Schone en Johanna van Castilië, door geboorte aartshertogin van Oostenrijk, werd volgens hofhistoriograaf Jean Molinet op 15 september 1505 rond tien uur 's ochtends te Brussel geboren in het paleis op de Coudenberg.[1] Deze geboorte vormde een blijde en belangrijke gebeurtenis voor het hof en de bevolking, zij het dat de doktoren vreesden voor het leven van de moeder. Het prinsesje zou volgens Bourgondische traditie[2] ten doop worden gehouden door haar grootvader keizer Maximiliaan I, die op dat moment in de Nederlanden vertoefde. Op zaterdag 20 september begaf zich een lange stoet van het paleis naar Onze-Lieve-Vrouwekerk van de Zavel. De residentie was voor deze gelegenheid via een plankier met de kerk verbonden. Aan weerszijden hiervan stonden honderd edelen opgesteld, allen voorzien van fakkels. Maria werd gedragen door haar peettante, de gravin van Ravestein, die in een draagstoel zat. De kerk van de Zavel was verlicht door ontelbare kaarsen. In het midden stond op een verhoging het doopvont dat was versierd met goudlaken en karmozijnrood fluweel, afgezet met wit damast. Hier werd Maria overgedragen aan haar grootvader. Zij kreeg de naam van Maximiliaans innig geliefde eerste echtgenote, Maria van Bourgondië. De kleine Maria zou de oogappel worden van de keizer. Samen met haar zusters Eleonora en Isabella, die eveneens in het Brusselse paleis waren geboren, en haar in Gent geboren broer Karel, zou Maria worden opgevoed door haar tante Margaretha van Oostenrijk in Mechelen, om vervolgens reeds vanaf haar achtste jaar eerst in Wenen en daarna in Innsbruck te worden voorbereid op een Hongaars huwelijk.

OPVOEDING

Margaretha (cat. 22) aanvaardde, na de onverwachte dood van haar broer Philips de Schone, het regentschap over de Bourgondische gewesten, totdat Karel meerderjarig zou zijn. Bovendien zou zij de opvoeding op zich nemen van de vier in de Nederlanden achtergebleven 'ouderloze' kinderen (cat. 19 en afb. 10). Hun moeder Johanna van Castilië was immers, na de dood van haar echtgenoot, 'ontoerekeningsvatbaar' verklaard en in Spanje onder toezicht gesteld. In de correspondentie tussen Margaretha en Maximiliaan valt sporadisch iets te lezen over het wel en wee van de kinderen. Vast staat in elk geval dat zij Mechelen menigmaal hebben moeten verlaten omdat daar de pest uitbrak en op 25 november 1509 schreef Margaretha dat eerst Isabella, daarna Maria en vervolgens Eleonora de pokken hadden gekregen. Om Karel hiervoor te behoeden was hij naar Brussel gestuurd. Hij bleek echter reeds besmet te zijn en kreeg de ziekte in een zo mogelijk nog heviger mate dan de meisjes. Gelukkig herstelden de kinderen voorspoedig. Uit dezelfde brief weten we ook dat ze het jaar daarvoor al mazelen hadden gehad.[3]

Margaretha, die op grond van haar laatste huwelijk in 1504 met Philibert van Savooie ook wel Margaretha van Savooie wordt genoemd, liet tegenover het ouderwetse hof in Mechelen, waar de kinderen woonden, een reeds bestaand pand verbouwen tot een modern, sober paleis (cat. 18), gedeeltelijk laat-gotisch, gedeeltelijk in renaissance-stijl. Dit paleis fungeerde tot aan haar dood in 1530 als haar privéverblijf en heet vanaf die tijd het 'Hof van Savooie'.[4]

Hier werden haar neef en nichtjes liefdevol door haar opgevangen en zij kregen zo alsnog de volle genegenheid die zij van hun eigen ouders moesten missen. In brieven werd Margaretha door hen aangesproken als 'Mevrouw onze tante en goede moeder'. De leiding over de opvoeding van de vier Habsburgse kinderen berustte bij grootmeesteres Anna de Beaumont. Zij moest erop toezien dat zowel de lichamelijke als geestelijke begaafdheden van de kinderen goed werden ontwikkeld. Maria viel daar de eerste jaren buiten, zij werd verzorgd door haar wiegster en gouvernante Margaretha van Poitiers. Eleonora, Isabella en Karel (cat. 19) werden toen al wel gezamenlijk opgevoed, zij waren immers vier tot zes jaar ouder dan Maria. Hun veelal Spaanse en Nederlandse leermeesters waren Robert van Gent, Adriaan Wiele, Juan de Anchiata en vanaf 1513 Louis Vacca. Ook Adriaan Boeyens, de latere paus Adrianus VI, was bij de opvoeding betrokken. Veel aandacht werd besteed aan de studie van Griekse en Latijnse taal en letteren, de 'studia humanitatis', maar ook welsprekendheid, geschiedschrijving, briefkunst, dichtkunst en toneel waren belangrijk voor de opvoeding van vorstenkinderen. Extra aandacht werd besteed aan de kronieken van het land en de daden van de voorouders. Verder werden zij onderwezen in theologie en recht, mathematica, Frans, Nederlands, Spaans, Duits en Italiaans.

Muzikale vorming was een belangrijk onderdeel van de opvoeding en werd al op zeer jeugdige leeftijd onderwezen. Hofkapellen werden van groot belang geacht en aan de Europese vorstenhoven viel zelfs een zekere wedijver in muzikale prestaties van deze kapellen te bespeuren. Uitgerekend Margaretha wilde met haar kapel natuurlijk niet onderdoen voor die van andere hoven. De grote kapel van het Hof te Mechelen bestond uit zevenentwintig tot negenentwintig leden. De kleine kapel had zeven tot negen zangers; voorts waren er twaalf trompetspelers, een tamboer en nog andere musici aan Margaretha's Hof verbonden. De tamboer was muzikant, danser en clown, en bood hofvermaak, ook voor de kinderen. Maria's muziekmeester was Hendrik Bredemers (1472-1522). Van hem leerde zij verscheidene instrumenten bespelen. Het manichordion (clavichord) was haar meest geliefde instrument. Bredemers was

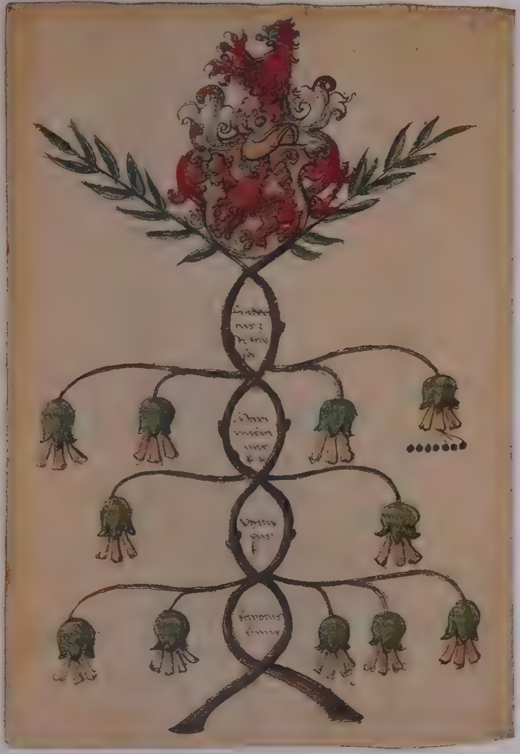
Afb. 7
Wieg van keizer Karel V en Maria van Hongarije
Brussel, einde 15de eeuw
gepolychromeerd en verguld hout,
83 x 145 x 75 cm
Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv. 300

tevens belast met het aankopen van instrumenten voor het Hof. Karel V zou hiervoor later regelmatig een beroep op hem doen.[5]

De prinsessen kregen extra les in de vrouwelijke vaardigheden, terwijl Karel in typisch mannelijke aangelegenheden werd onderwezen. Om deze reden werd hij op zijn negende jaar geheel van de meisjes gescheiden; de opleiding van de jonge prins diende een meer politiek karakter te krijgen. Samen met andere jonge edelen kreeg hij een gedegen militaire opleiding. Daarbij lag het accent op paardrijden, jagen en alles wat met het toernooi te maken had: lansbreken zonder uit het zadel te vallen en wapenoefeningen zoals schermen en schieten. Ondanks zijn zwakke gesteldheid was hij fysiek goed getraind, hetgeen hem later uitstekend van pas zou komen. De kleine Maria ontpopte zich al zeer snel tot een leergierig en lichamelijk lenig kind; toen zij de rijpere leeftijd bereikte, was zij een innemende persoonlijkheid geworden en iedereen die haar bezig zag moest erkennen dat zij over een enorme fysieke veerkracht beschikte. Zij was volleerd in gymnastiek, kon mooi dansen, was geoefend in de jacht op vogels, reeën en herten, en zat stevig te paard. Zij interesseerde zich vooral voor geschiedenis, maar ook voor staatswetenschappen. Zij was geboeid door elk boek dat haar wetenschappelijke inzichten kon vermeerderen.[6]

Het hof in Mechelen, waar de kinderen in harmonie opgroeiden, gold in die jaren als het culturele centrum van de Nederlanden voor musici, letterkundigen, humanisten, beeldhouwers en schilders. De invloed van het humanisme op de educatie van de kinderen was duidelijk waarneembaar, vooral in de muziek waarnaar zij luisterden, uitgevoerd door de beroemde Bourgondische hofkapel. Ook is de humanistische tendens herkenbaar in de kostbare handschriften en boeken van Margaretha's grote en rijke librije.

Afb. 8
Bernard van Orley, ca. 1488-1541
(ontwerp, toegeschreven)
Een van de vier wandtapijten die de legende van Onze Lieve Vrouw van de Zavel uitbeelden, afkomstig uit de Zavelkerk: het wonderdadige Mariabeeld wordt met veel luister te Brussel onthaald
Onder de afgebeelde personen zijn vele Habsburgers geportretteerd: Philips de Schone, Karel V, Ferdinand, Margaretha, Isabella, Eleonora, Catharina en Maria (van Hongarije, uiterst rechts direct naast het altaar)
Brussel, ca. 1516-1518
wol en zijde, 341 x 528 cm
Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv. 3153



Afb. 9

Jacob Mennel, na 1450-ca. 1525

Stamboom van keizer Frederik III (midden boven), via Maximiliaan en Philips de Schone, naar keizer Karel V (midden onder); Maria is in het midden van de tak rechts naast de keizer vermeld

in: *Fürstliche Chronick, genannt Kayser Maximilians Geburtsspiegel*, deel 2, fol. 241v (zie cat. 6)

1512-1517

Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 3073

Afb. 10

Meester van het Sint-Jorisgilde (toegeschreven)

Diptiek van de kinderen van Philips de Schone en Johanna van Castilië

paneel, Mechelen, 1507-1508

Toledo, Museo de Santa Cruz (vermist)

HET HOF VAN KEIZER MAXIMILIAAN

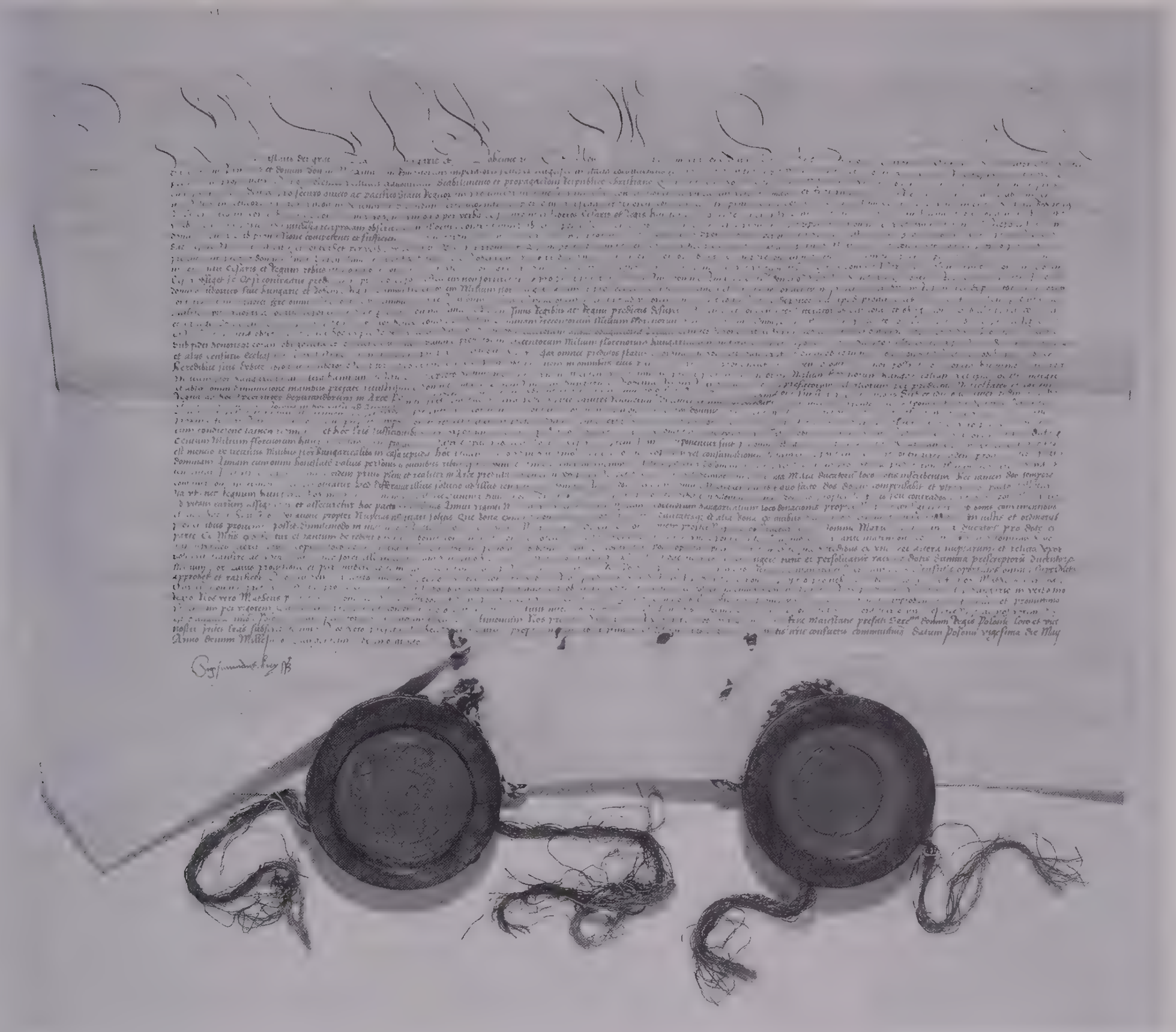
Helaas duurden de kinderjaren maar kort. De jonge prinsessen, ook Maria, moesten zich immers schikken naar de perspectiefrijke, dynastieke plannen van hun grootvader. Op 20 maart 1506 – Maria was nog geen jaar oud – sloot Maximiliaan reeds een verdrag met de gezanten van Vladislav II, koning van Hongarije en Bohemen, waarin ter versteviging van de reeds bestaande afspraken[7] werd overeengekomen dat Maximiliaans kleinzoon, aartshertog Ferdinand, zou trouwen met Anna, de dochter van koning Vladislav. Indien Anna vóór het huwelijk kwam te overlijden, zou Ferdinand – wanneer de echtgenote van Vladislav die opnieuw zwanger was een dochter ter wereld zou brengen – met deze prinses trouwen. Mocht het een zoon worden dan zou Maria worden uitgehuwelijkt. Dit verdrag werd op 27 maart 1506 in Boeda door Vladislav II en zijn echtgenote Anna geratificeerd.[8] Op 1 juli 's ochtends om half twaalf werd Lodewijk, de Hongaars-Boheemse troonopvolger, geboren. Zijn moeder stierf nog in dezelfde maand. In november 1507 werd een nieuw verdrag gesloten waarin men overeenkwam dat Lodewijk zou trouwen met Catharina, Maria's jongste zus. Maria werd wederom als reserve ingezet, nu voor het geval Catharina vroegtijdig zou sterven. Diegene die met de Hongaarse prinses Anna zou trouwen kreeg de Oostenrijkse erflanden toegewezen.[9] Door deze contracten hoopte Maximiliaan zijn aanspraken op Hongarije en Bohemen veilig te stellen. Vladislav II liet, in de hoop de rust in Hongarije te handhaven, maar ook om de toekomst van zijn zoon te verzekeren, Lodewijk reeds als tweejarige kronen tot Hongaars koning en een jaar later tot koning van Bohemen. Voor keizer Maximiliaan werden de Hongaarse koningskinderen steeds aantrekkelijker als huwelijkskandidaten. Een ontmoeting waarbij het dubbelhuwelijk zou worden gevierd (dat vanwege de jeugdige leeftijd van de kandidaten nog niet daadwerkelijk kon worden voltrokken) was dringend gewenst. Eind 1513 leken de onderhandelingen die Johannes Cuspinianus voor Maximiliaan in Hongarije voerde dusdanig definitieve vormen te hebben aangenomen dat de keizer zijn dochter Margaretha de opdracht gaf Maria naar Wenen te laten vertrekken. Daar zou ze verder worden voorbereid op het Hongaarse huwelijk. Over Catharina

als eerste huwelijkskandidate werd niet meer gesproken. Zij woonde in het klooster te Tordesillas bij haar moeder, die niet zonder haar dochter wenste te leven. Het zal voor Maximiliaan te gecompliceerd zijn geweest om haar vanuit Spanje naar Oostenrijk te laten halen en vervolgens uit te huwelijken.

Maria vertrok op 2 mei 1514 uit Mechelen onder begeleiding van graaf Floris van Egmond en kwam op 12 juni in Wenen aan, waar zij feestelijk werd ingehaald door een lange stoet van adel, geestelijkheid en burgerij. Daar werd zij tevens begroet door gezanten die waren gestuurd door Lodewijk ter verwelkoming van zijn toekomstige bruid.[10] Het moet voor Maria een teleurstelling zijn geweest dat haar grootvader Maximiliaan haar niet als eerste verwelkomde. De keizer had zijn kleindochter waarschijnlijk nog niet verwacht. Hij was in elk geval niet aanwezig.[11] Maria kreeg als onderkomen de Cillierhof toegewezen, een somber fort dat tegenover de Hofburg lag. Hier zou haar opvoeding verder worden voltooid. De landstaal maakte zij zich snel eigen, zo goed zelfs dat het voor haar een tweede moedertaal werd. Humanisten onderwezen haar in het Latijn en het zal voornamelijk in Oostenrijk zijn geweest dat haar het hofceremonieel in al zijn finesses werd bijgebracht. Muziek speelde in Mechelen al een grote rol in het leven van Maria. In Wenen is haar passie hiervoor ongetwijfeld nog verder toegenomen. In Innsbruck kreeg zij les van Wilhelm Hofhaimer, wellicht een familielid en leerling van de beroemde organist en componist Paul Hofhaimer. Ook de liefde voor de jacht werd Maria in Oostenrijk door haar grootvader bijgebracht. Zo zond de keizer in 1517 zijn gemzenjager naar Innsbruck met de opdracht Maria mee uit jagen te nemen.[12]

HET DUBBELHUWELIJK

De viering van het dubbelhuwelijk van Maria met Lodewijk en Ferdinand met Anna was uitgesteld, omdat Vladislav II in eigen land problemen had met Johan Zapolya, de machtige woiwode uit Zevenbergen, wiens familie al jarenlang dong naar de Hongaarse kroon. Na de boerenopstand in 1514 was Zapolya als overwinnaar oppermachtig geworden. Daarom was een machtsovername te vrezen en moest Maximiliaan zelfs een leger op de been brengen om Vladislav eventueel te hulp te komen. Ook Vladislavs broer, de Poolse koning Sigismund I, had een ontmoeting afgeraden vanwege Maximiliaans pro-Russische politiek ten nadele van Polen.[13] Bovendien was Sigismund niet alleen de broer van Vladislav, maar eveneens naaste familie van Zapolya door zijn huwelijk met de zuster van de woiwode. Hij zal derhalve een meer neutrale politiek hebben voorgestaan. Nadat Maximiliaan echter onder andere had beloofd Rusland geen hulp meer te verlenen, kon een bijeenkomst worden belegd voor februari 1515. Op 20 mei werd een verdrag (afb. 11) getekend waarin werd vastgelegd dat Maximiliaan zichzelf als plaatsvervangend huwelijkspartner zou aanbieden, omdat geen van zijn twee kleinzoons op dat moment tot een serieuze huwelijksvoltrekking in staat was.[14] Het zou nog tot juli duren voordat de Hongaarse koning met zijn twee kinderen en zijn broer Sigismund, de Poolse koning, naar Wenen kwam, waar de dubbele Habsburgs-Hongaarse huwelijksovereenkomst zou worden bekrachtigd.[15] Keizer Maximiliaan werd op 15 juli ontvangen op het landgoed van de graaf van Trauttmansdorff. Het kasteel lag in de buurt van Bruck an der Leitha waar de Hongaarse koning zich op dat moment bevond. Ten noorden daarvan, in Hainburg, was inmiddels de Poolse koning gearriveerd. De eerste ontmoeting zou plaatsvinden op een weide in de buurt van Trauttmansdorff waar men op een heuvel een pereboom had geplant bij wijze van herkenningsteken, maar ook als teken van vruchtbaarheid en geluk.[16] De keizer kwam naar deze plaats in een draagstoel, met een schitterend escorte van drieduizend personen. Het gevolg van de Hongaarse en dat van de Poolse koning, vielen eveneens op door hun ongekende pracht en praal. Na een groep huzaren met rode en witte vaandels aan hun lansen reed de negenjarige Lodewijk met wapperende haren en een baret op het hoofd, gekleed in een gewaad van purper en goud-



Afb. 11
Verdrag van de verloving van de kleinkinderen van keizer Maximiliaan I, Ferdinand en Maria, met de kinderen van Wladislaw II, Anna en Lodewijk
perkament, Pressburg, 20 mei 1515
Wenen, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, inv. 975 (foto: Fotostudio Otto, Wenen)

brokaat, op een prachtig uitgedost paard. Naast hem reden Hongaarse en Boheemse edelen. Lodewijks zuster Anna zat in een rijk versierde koets die werd getrokken door acht schimmels. Haar japon was gemaakt van gouden stof en rijkelijk voorzien van parels en edelstenen. Zij droeg kostbare armbanden en andere sieraden en werd eveneens door vele edelen begeleid. Sigismund I werd omringd door exotisch geklede edelen te voet. De paarden, die de praalwagen trokken waarin koning Vladislav was gezeten, waren bedekt met kostbare schabrakken en werden geleid door schildknaapjes die in dezelfde kleuren waren gekleed. Al deze kostbaarheden waren een geschenk van de keizer. Vladislav II werd vergezeld door Hongaarse prelaten en magnaten. Bij de pereboom vond de plechtige begroeting plaats. Na deze eerste samenkomst werd een jachtpartij gehouden. Tegen de avond keerde de Hongaarse koning met zijn kinderen terug naar Trauttmansdorff, de Poolse koning ging naar Enzersdorf en de keizer naar Larenburg. Op de gedenkwaardige plek werden drie bomen geplant die er tot op heden nog blijken te staan.
De volgende dag, 17 juli, werd het gezelschap in Wenen onthaald door een stoet van vijftienhonderd burgers, allen in rood gekleed en met een glanzend borstkuras. Zij waren voor een deel voorzien van lansen en hellebaarden, en ten dele van vuurwapens. Alles verliep zeer ordelijk en statig. Volgens Cuspinianus (cat. 26) was deze burgermilitie al geruime tijd vóór dit belangrijke feest gevormd. De schoolkinderen droegen vaandels versierd met onder andere Oostenrijkse, Hongaarse en Poolse wapens. Na een rustdag waarop de keizer de meest kostbare geschenken uitdeelde (cat. 28, 29 en 30), volgde op 19 juli eindelijk de dag waarop Maria voor het eerst haar

Afb. 12
Hans Maler, 1480/1490-1530
Portret van Ferdinand I
paneel, ca. 1520
Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. 831

Afb. 13
Albrecht Dürer, 1471-1528
Fakkeldans
houtsnede, 22,3 x 24,6 cm, 1516/1517
Wenen, Albertina, inv. 1934/482/80

gemaal zou zien. Overdag werden politieke zaken besproken waarbij vooral gepleit werd voor een gezamenlijk optreden tegen de Turken. Na het avondmaal was er in de Weense Hofburg een dansfeest. Maria werd hiervoor 's avonds om zes uur officieel opgehaald van haar residentie de Cillierhof. Vergezeld van een groot gevolg van hertogen, graven, baronnen en hun dames werd zij door haar hofmeester de Hofburg binnengeleid, waar zij eerst met een charmante kniebuiging haar grootvader begroette en vervolgens de koningen, Lodewijk en Anna en tenslotte de rest van het gezelschap. Na de wederzijdse begroeting kon de fakkeldans (vgl. afb. 13) beginnen. De volgende dagen, 20 en 21 juli, werd er druk vergaderd, onder meer over de manier waarop het voorverdrag van Bratislava aangevuld diende te worden: de bruidschatten van Anna en Maria werden vastgesteld, de opvolging was zowel aan Hongaarse als aan Habsburgse zijde vererfbaar, en naast Ferdinand zou ook Karel als echtgenoot voor Anna in aanmerking komen. Bovendien adopteerde Maximiliaan, om het vertrouwen van zowel de koning als van de Hongaarse adel volledig te winnen, Lodewijk zelfs als zijn zoon en als regent over het Duitse Rijk. Op deze wijze zou Lodewijk eveneens aanspraken kunnen maken op de keizerskroon.[17] Ter gelegenheid van deze gebeurtenis werd een prachtig familieportret geschilderd door Bernhard Strigel, hofschilder van de keizer (zie cat. 14).

Op 22 juli vond in de Sint-Stephansdom de plechtigheid plaats waar de verdragen werden geratificeerd en waar Maria zich verloofde met de Hongaarse kroonprins, Lodewijk. Anna trouwde pro forma met Maximiliaan. Dit huwelijk zou worden geconsumeerd, als een van Maximiliaans kleinzoons zijn plaats niet binnen het jaar kon overnemen. Verder werd beslist dat Maria nog enige jaren aan het Oostenrijkse hof zou vertoeven, totdat Lodewijk en Maria de leeftijd voor het voltrekken van het huwelijk hadden bereikt. Anna bleef uiteraard ook in Wenen, in afwachting van wie uiteindelijk haar werkelijke gemaal zou worden. Dat werd duidelijk toen op 23 januari 1516 koning Ferdinand II van Aragon stierf, waardoor Ferdinand van Oostenrijk beschikbaar werd als bruidegom voor Anna. De afspraak was immers dat Ferdinand Spanje zou moeten verlaten zodra Karel als wettige troonopvolger de koningskroon zou overnemen. Enige maanden later, in het voorjaar van 1516, stierf Vladislav II, waarna in Hongarije een felle strijd over de troonsopvolging ontbrandde. Anna was inmiddels bij volmacht getrouwd met Ferdinand, maar die verbleef nog steeds in Spanje. Maximiliaan I achtte het onder die omstandigheden veiliger Anna en Maria over te laten brengen naar het beter verdedigbare hof in Innsbruck (zie afb. 14 en 15). Daarbij zal de herinnering aan zijn eigen huwelijk met Anna van Bretagne ongetwijfeld een rol hebben gespeeld, dat eveneens bij volmacht was gesloten, en dat door de Franse koning Karel VIII ongeldig was verklaard. Er diende goed te worden gewaakt over Anna van Hongarije. Zij zou immers kunnen worden ontvoerd en in haar land worden verplicht om met Zapolya te trouwen. De omstandigheden waren zelfs zo ernstig dat werd gevreesd voor het leven van de kleine Lodewijk, de nieuwe koning van Hongarije en Bohemen, waardoor Maximiliaan troepen in het veld bracht om in geval van nood zijn adoptiefzoon te hulp te komen.[18]

De situatie werd nog gevaarlijker toen op 12 januari 1519 keizer Maximiliaan stierf (cat. 36). Voor Maria moet het bericht van de dood van grootvader Maximiliaan hard zijn aangekomen. Vijf jaar lang was de keizer voor haar een liefdevolle, toegewijde 'vader' geweest. De eenzaamheid die zij op dat moment voelde spreekt uit haar brief aan Ferdinand in wiens handen zij nu haar lot legde. 'Mijnheer mijn lieve broeder, ik beveel mij nederig aan in uw goedgunstigheid ... door de dood van onze goede grootvader de keizer heb ik alles verloren, zodat ik er mij niet genoeg over beklagen kan, omdat hij mij altijd zoveel liefde en eer heeft bewezen ... ik zoek mijn troost bij de katholieke koning onze goede broeder en bij u ... Voor altijd uw goede trouwe zuster, Marie'. Zij voelde zich 'de meest eenzame vrouw op de wereld, ver verwijderd van haar vrienden onder het toezicht van vreemden'.[19] Even leek het erop dat het Oostenrijks-Hongaarse dubbelhuwelijk alsnog ongeldig zou worden verklaard. Veel geld en diplomatiek onderhandelen waren vereist, voordat de Hongaarse adel op 7 november 1520

Afb. 14-15
Albrecht Dürer, 1471-1528
De Hofburg in Innsbruck
aquarel
Wenen, Albertina, inv. D 38-39

toestemde in het huwelijk tussen Ferdinand en Anna. Om aan alle twijfel een einde te maken vond op 11 december 1520 in de Sint-Jacobskerk in Innsbruck wederom een symbolische huwelijksplechtigheid plaats 'per verba de praesenti', bij procuratie.[20] Daarna werden de voorbereidingen getroffen voor het definitieve vertrek van Anna en Maria. Samen reisden zij naar Linz, waar de eerste ontmoeting plaatsvond met Ferdinand, die uit de Nederlanden was overgekomen. Voor deze samenkomst was Ferdinand nog tijdens de Rijksdag van Worms aangesteld als regent over het Duitse Rijk en had Karel V hem eveneens in het geheim de Oostenrijkse erflanden toegewezen.

Maria ging na de huwelijksvoltrekking in mei 1521 van haar broer Ferdinand met Anna, een ongewisse toekomst tegemoet. Over de Donau reisde zij naar Bratislava. Daar zou ze door Lodewijk worden ontvangen. Die moest het echter laten afweten vanwege het dreigende Turkengevaar en liet aan Maria weten dat zij beter tot nader order in Bratislava kon blijven. Maria wilde hiervan echter niets weten en reisde naar Komárom waar zij te gast was op de burcht Nagyszarva. In Esztergom werd zij feestelijk onthaald door Szathmáry, bisschop van Pécs, om vervolgens weer over de Donau verder te reizen via Viségrad en op 11 juli 1521 in Boeda aan land te gaan.[21]

18
J.B. de Noter
Vooraanzicht en binnenplaats van het paleis van Margaretha van Oostenrijk te Mechelen
Mechelen, 1780
aquarel, beide 37 x 23 cm
Mechelen, Stadsarchief, verz. Schöffer, inv. 341 en inv. 346

In de achttiende eeuw werden talrijke aquarellen gemaakt van het paleis van Margaretha te Mechelen. De residentie, die tegenwoordig dient als gerechtshof, werd op gezag van Margaretha in het begin van de zestiende eeuw verbouwd in een deels laatgotische en deels renaissancistische stijl. Het paleis wordt ook het 'Hof van Savooie' genoemd naar Margaretha's laatste echtgenoot Philibert van Savooie. Tegenover dit hof lag het Prinsenhof waar Margaretha's pleegkinderen, Eleonora, Karel, Isabella en Maria, de kinderen van haar in 1506 overleden broer Philips de Schone, woonden. Eerder resideerde daar de hertogin van York, de tweede echtgenote van Karel de Stoute en op haar beurt weer pleegmoeder van Margaretha.

Literatuur: Mechelen 1987, cat. 91 en 96.

JK

19
Meester van het Sint-Jorisgilde, werkzaam eind 15de – begin 16de eeuw
Kinderportretten van Eleonora, Karel en Isabella
Mechelen, 1502
paneel, 36,5 x 18 cm (met lijst); 31,5 x 14 cm (zonder lijst)
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 4452

Op deze paneeltjes zijn de drie oudste kinderen van Philips de Schone en Johanna van Castilië afgebeeld: in het midden Karel, rechts van hem Eleonora en aan zijn linkerhand Isabella. Op de onderrand van de lijsten worden de kinderen geïdentificeerd 'Madame leonora En laige de iiii ans', 'Duc Charles En laige de deux ans et demi', 'Madame Ysabiau en laige de ung à et iii mois': dus respectievelijk vier jaar, drieëneenhalf jaar, en één jaar en drie maanden. Boven hun hoofden zien we de wapens van Oostenrijk, Brabant, oud en nieuw Bourgondië, en de Brabantse leeuw op het hartschild. Bij de meisjes betreft het een ruitvormig vrouwenwapen met een lege helft voor de wederhelft in spe. Bij Karel is het gewone wapenschild omgeven door de keten van het Gulden Vlies en prijkt boven het wapen de hertogshoed. De drie portretten werden waarschijnlijk geschilderd in opdracht van de ouders tijdens hun afwezigheid in oktober 1502. Zij vertoefden toen reeds een jaar in Spanje. Philips vertrok eind 1502 uit Spanje en reisde via Frankrijk naar Tirol om pas in november 1503 naar de Nederlanden terug te keren. Johanna, die wegens zwangerschap in Spanje achterbleef, zou haar man in maart 1504 terugzien. Naast deze beeltenissen kennen we een diptiek waarop alle kinderen staan afgebeeld (afb. 10). Helaas is dat schilderij na een tentoonstelling in Madrid niet meer teruggekeerd naar het Museo de Santa Cruz in Toledo waar het was ondergebracht.

Literatuur: Innsbruck 1992, cat. 204.

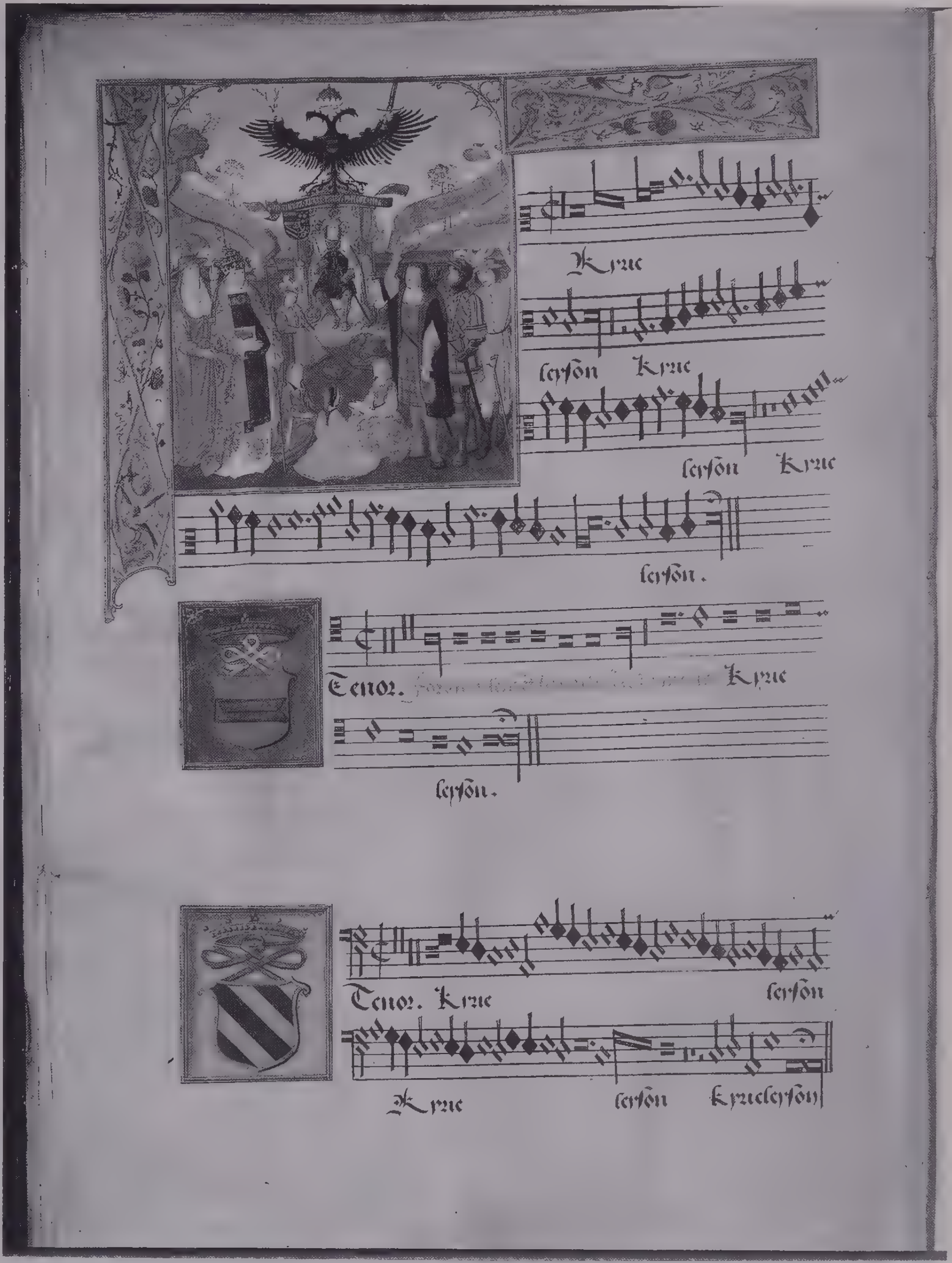
JK

20

Petrus Alamire, ca. 1470-na 1534, en anderen

Koorboek

Zuidelijke Nederlanden, tussen 1511 en 1519
perkament, 113 bladen, 65 x 43,8 cm;
15 miniaturen
Mechelen, Stadsarchief



Margaretha van Oostenrijk had een bijzondere voorkeur voor de componist Pierre de la Rue. Behalve vele missen schreef hij voor haar motetten en chansons. Een aantal missen is opgetekend in twee prachtig verluchte handschriften die in 1511 werden besteld door keizer Maximiliaan. Eén exemplaar schonk hij aan zijn dochter, het hier beschreven deel hield hij voor zichzelf, maar het kwam na zijn dood eveneens terecht in de librije van Margaretha van Oostenrijk te Mechelen. Dit schitterende koorboek bevat een mis van Mathias Pipelare en zes missen van Pierre de la Rue. De kopiist is de in zijn tijd beroemde muziekcalligraaf Petrus Alamire. Deze had zijn atelier te Mechelen en werkte niet alleen voor Maximiliaan, maar ook voor Karel en Margaretha. Bovendien was hij later eveneens werkzaam voor Maria van Hongarije die hem zelfs een daggeld betaalde uit eigen middelen. Het koorboek begint met een miniatuur, de hier getoonde, die de hulde aan keizer Maximiliaan voorstelt, bij de eerste mis (fol. 1v-16r). De keizer zit op een troon. Boven hem het opschrift: 'sub umbra alaru(m) tuaru(m) protege nos' en daarboven de tweekoppige adelaar met hartschild en keizerskroon. Maximiliaan heeft het zwaard in zijn linker- en de scepter in zijn rechterhand. Boven zijn rechterschouder hangt aan de troon een schild met het keizerlijke wapen. Maximiliaan draagt de ordeketen van het Gulden Vlies. Aan zijn rechterhand zit aartshertog Karel in een zetel en links van de keizer is Margaretha weergegeven. In het midden op de voorgrond zitten Karels zusters Eleonora, Isabella en Maria. Terzijde van hen staan vertegenwoordigers van de drie maatschappelijke standen. Links zijn dit representanten voor de kerk, in de figuren van een paus, een kardinaal en een bisschop, en rechts zien we de adel en de burgerij. Vier schilden met de wapens van Maximiliaan zijn op deze en op de tegenoverliggende bladzijde geschilderd: het gekroonde wapen van Oostenrijk; het wapen van oud-Bourgondië van de kant van zijn eerste echtgenote Maria van Bourgondië; het wapen van Portugal, dat hij van zijn moeder Eleonora van Portugal erfde, en als laatste het gevierendeelde schild met in 1 en 4 Hongarije, in 2 en 3 nogmaals gevierendeeld Oostenrijk, oud-Bourgondië, nieuw-Bourgondië en Brabant, over alles heen Vlaanderen. Bij de tweede mis (fol. 16v), is opnieuw Maximiliaan afgebeeld, maar nu geknield. Op de tegenoverliggende bladzijde is in een miniatuur de Verrijzenis van Christus voorgesteld. Bij de derde mis in dit handschrift is de heilige Anna afgebeeld (fol. 34v) en drie pausportretten. Op de daar tegenoverliggende pagina staan nog drie afbeeldingen van pausen. De Verkondiging is het onderwerp op de miniatuur bij de vierde mis (fol. 49v). Alle bladzijden met miniaturen vertonen Gents-Brugse randen. De vijfde mis (fol. 63v), de zesde (fol. 81v) en de zevende (fol. 95v) zijn niet meer voorzien van miniaturen, zij hebben echter wel prachtige initialen (vgl. afb. 50). Alle missen zijn vijfstemmig, behalve de vierde die is vierstemmig.

Literatuur: Cammaert 1981, p. 76-95; Brussel 1987 (A), cat. 41.

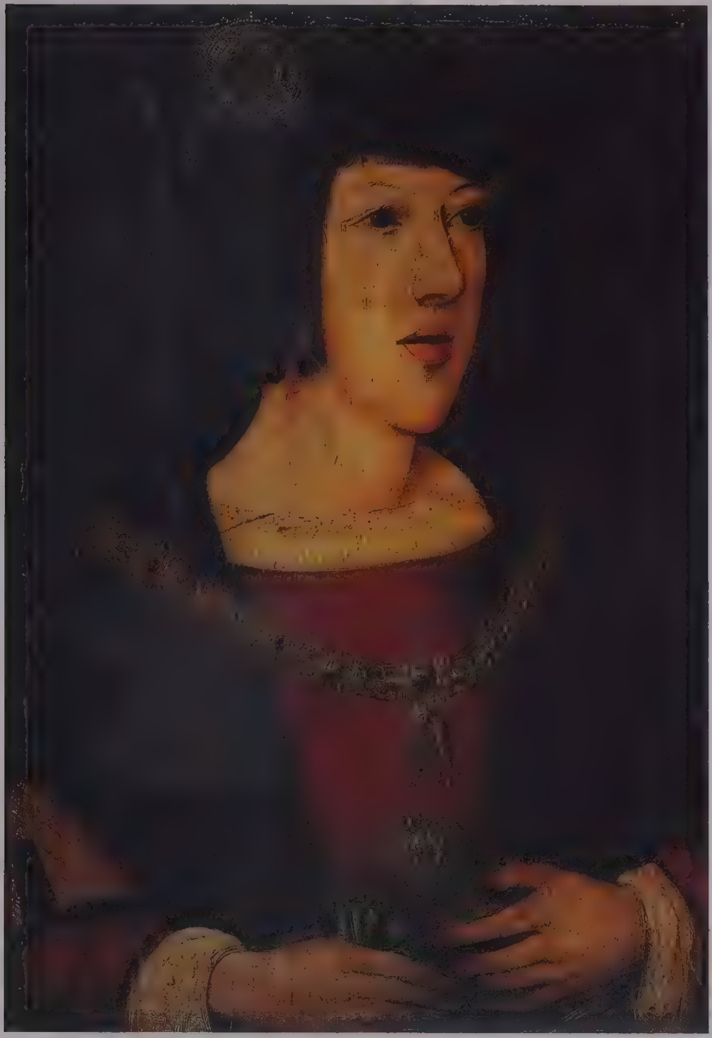
JK

21
Henri van Lacke (atelier)
Wapentapijten van Margaretha van Oostenrijk
Edingen, 1528
wol en zijde, 300 x 375 cm en 301 x 372 cm
Boedapest, Museum voor Toegepaste Kunsten, inv. 14764 en 14765

Ter nagedachtenis van haar twee echtgenoten liet Margaretha van Oostenrijk in 1528 deze twee tapijten vervaardigen door de tapijtwever Henri van Lacke te Edingen. Het ruitvormig wapenschild van Margaretha met de wapens van Oostenrijk-Bourgondië en van Castilië-Leon staat centraal en wordt omgeven door haar devies 'FORTUNE INFORTUNE FORT UNE' en is bekroond met de hertogshoed. Midden boven is de Hand Gods omgeven door lichtstralen en het motto 'MANUS D(omi)ni PROTEGAT ME' (Moge de Hand Gods mij beschermen). De ondergrond bestaat uit de zogenoemde 'mille fleurs'. Behalve het centrale schild van Margaretha staan op ieder tapijt nog vier wapenborden. Een struisvogel (in het Frans 'autruche' en bedoeld als woordspeling op Autriche=Oostenrijk) en een leeuw (symbool voor de heerschappij) staan opgesteld aan weerszijden van de stamboom waarin de vijf wapenschilden zijn opgehangen. Deze dieren zijn nog vergezeld van een pauw (symbool van de Habsburgse familie) met om zijn nek het wapen van Oostenrijk, en een griffioen (deze staat als schildhouder bij de Habsburgers), die de Bourgondische vuurslag vasthoudt. Op het eerste tapijt staat in het midden, waar de twee takken van de stamboom kruisen, een wapenbord met de wapens van Margaretha van Oostenrijk en die van haar eerste echtgenoot Johan van Castilië, met wie zij getrouwd was van 1495 tot 1497. Het schild wordt geflankeerd door de wapenborden van het koninklijk huis van Hongarije: boven Ferdinand, koning van Hongarije en Bohemen, en zijn vrouw Anna van Hongarije, daaronder de wapens van koning Lodewijk II en van Maria van (Bourgondië) Hongarije. Ferdinand van Oostenrijk werd in 1527 na de dood van Lodewijk II koning van Hongarije en Bohemen. Op het tweede tapijt is het centrale wapenschild dat van Margaretha en Philibert van Savooie, die van 1501 tot 1504 haar tweede echtgenoot was. Terzijde hiervan staan beneden de wapens van Maximiliaan van Oostenrijk en Maria van Bourgondië en boven om de status van deze tak te onderstrepen die van Karel de Stoute en Isabella van Bourbon, de ouders van Maria van Bourgondië. De decoratieve onderrand ontbreekt bij beide tapijten.

Literatuur: Delmarcel 1980, p. 13-19; Boedapest 1988, cat. 138.

IK



22
Bernard van Orley, ca. 1488-1541 (kopie naar)
Karel V en Margaretha van Oostenrijk
1515-1517
paneel, 37 x 27,5 cm en 37,5 x 27,5 cm
Ieper, Stedelijk Museum, inv. 739 en 740

De twee als pendanten te beschouwen paneeltjes tonen portretten van Margaretha van Oostenrijk en Karel V, die beiden als telg uit het Bourgondisch-Habsburgse Huis een cruciale rol hebben gespeeld in de geschiedenis der Nederlanden. Margaretha van Oostenrijk werd in 1480 geboren als dochter van Maximiliaan I en Maria van Bourgondië. Haar moeder stierf twee jaar later. Tijdens een jachtpartij, waaraan zij deelnam ook al was zij hoogzwanger, viel zij van het paard. De moeder en het kind, dat door deze val te vroeg ter wereld kwam, lieten daarbij het leven. In datzelfde jaar werd Margaretha, één jaar oud, uitgehuwelijkt aan de Franse kroonprins Karel VIII. Zij werd aan het Franse hof opgevoed in afwachting van het moment waarop zij de huwbare leeftijd van twaalf jaar had bereikt. Karel VIII, die inmiddels koning was geworden, besliste anders. Hij liet de huwelijksovereenkomst nietig verklaren en dwong Anna van Bretagne met hem in het huwelijk te treden. Opnieuw als huwelijkskandidate ingezet bij het beroemde Spaanse dubbelhuwelijk, trouwde Margaretha in 1497 de Spaanse kroonprins Johan, maar werd reeds na zes maanden weduwe. In 1501 werd Margaretha de echtgenote van Philibert van Savooie om nog geen drie jaar later voor de tweede maal weduwe te worden. Na drie maal te zijn uitgehuwelijkt, wenste zij toen geen man meer aan haar zijde, zelfs al had haar vader andere plannen met haar voor. Het overlijden van haar broer Philips de Schone in 1506 gaf haar leven een nieuwe richting en inhoud. Tot aan haar dood, in de nacht van 30 november op 1 december 1530, heeft Margaretha op voortreffelijke wijze als regentes de Nederlanden bestuurd. Karel V is op het linker van de twee pendanten weergegeven. Volgens het opschrift op de lijst is de hier afgebeelde persoon Philips de Schone. Inmiddels is echter aangetoond dat het hier gaat om een jeugdportret van Karel V en dat het een pendant is van het schilderij van Margaretha van Oostenrijk. Karel werd in 1500 in Gent geboren als zoon van Philips de Schone en Johanna van Castilië. In 1519 werd hij als Karel V tot keizer gekozen. Hij bracht zijn jeugd door te Mechelen aan het hof van zijn tante Margaretha, die tot aan Karels meerderjarigheid in 1515, als regentes de Nederlanden bestuurde. Deze taak nam zij opnieuw op zich in 1517 toen Karel voor zijn inhuldiging als koning Karel I naar Spanje moest. Het is zo goed als zeker dat deze portretten tussen 1515 en 1517 tot stand zijn gekomen. Het zijn replieken naar originelen van Bernard van Orley, die als hofschilder in dienst was van Margaretha en zowel haar als Karel talloze keren heeft geportretteerd.

Literatuur: Bou 1981, p. 14; Mechelen 1987, cat. 19.

JK

23

Wapenbrief voor János Petö van Gerse

Boeda, 22 september 1507 (op woensdag na de feestdag van de evangelist en apostel Mattheus)
perkament 53,5 x 76,4 cm; wapenbeeld 16,5 x 12,5 cm. Met afhangend zegel en eigenhandige handtekening van Vladislav II
Boedapest, Hongaars Staatsarchief, DL 86051

Koning Vladislav II verleent aan János Petö van Gerse, gezien de verdiensten van zijn familie omdat die zich volgens de koninklijke annalen nooit schuldig had gemaakt aan ontrouw of hoogverraad, en ook vanwege zijn persoonlijke diensten een wapenbrief met de afbeelding van de koninklijke familie: Petö was hofmeester van Vladislavs echtgenote, koningin Anna en na haar dood in 1506 van de Hongaarse koningskinderen Anna en Lodewijk. Het gevierendeeld schild is aan de bovenkant gegolfd en de schuin tegenover elkaar liggende kwartieren (1 en 4) zijn rood. In het bovenste kwartier is in natuurlijke kleur een gekroonde, klauwende leeuw ten halve lijve, met gekrulde staart, open muil en uitgestoken tong. In het onderste kwartier is een vuurspuwende draak met vleermuisvlerken en een ineengekronkelde staart die met zijn klauwen bereid is om – als het ware – de leeuw aan te vallen. De andere twee kwartieren (2 en 3) zijn blauw: in het bovenste, op groene grond een eend; in het onderste een zilveren wassenaar met twee gouden sterren. Op het schild rust een helm met rood-blauw-groen-gouden dekkleden. De tekst van de wapenbrief is in welbespraakt renaissance Latijn geschreven, helaas is de schrijver onbekend. Het wapenbeeld toont gedeeltelijk de stijlkenmerken van het Corvina-atelier te Boeda, zoals de gestreepte achtergrond, en gedeeltelijk Italiaanse invloed, bijvoorbeeld in de afgebeelde troon. Ook de bloemenrand heeft Italiaanse parallellen. Het gedeelte met de koninklijke familie is zo beschadigd dat de figuur van prinses Anna verloren is gegaan en alleen te zien zijn koning Vladislav, op de troon, en rechts van hem zijn zoon Lodewijk.

Literatuur: Nyulászi-Straub 1987, p. 125.

ZK

24

Bernhard Strigel, ca. 1465-1528

Koning Vladislav II van Hongarije met zijn kinderen Anna en Lodewijk

ca. 1511/1512
paneel, 43 x 30,8 cm
Boedapest, Museum voor Schone Kunsten, inv. 7502

Maximiliaan I liet geen moment van onderhandeling onbenut om de overeenkomst van het dubbelhuwelijk tussen zijn kleinkinderen en de kinderen van de Hongaarse koning werkelijk te verwezenlijken. Zijn gezant Cuspinianus werd keer op keer hiervoor naar Hongarije gestuurd. Dit schilderij is mogelijk een geschenk van de keizer aan de koning, met als politiek doel de onderhandelingen voorspoediger te laten verlopen. Uit geschreven bronnen weten we dat met name in het najaar van 1513 de besprekingen tussen Cuspinianus en de Hongaarse koning uiterst gunstig verliepen voor de keizer, reden waarom hij zijn dochter Margaretha opdracht gaf Maria naar Wenen te laten reizen. Het paneel werd omstreeks 1511/1512 geschilderd door Bernhard Strigel. Gezien de te jeugdige weergave van koning Vladislav (1456-1516), ter rechterzijde van de heilige Ladislaus, kende Strigel op dat moment de Hongaarse vorst niet en moet het portret naar voorbeelden tot stand zijn gekomen. Waarschijnlijk heeft de voorgaande wapenbrief als model gediend. De Hongaarse koning Vladislav II en zijn kinderen Lodewijk en Anna worden door de heilige Ladislaus, patroonheilige van Vladislav, aanbevolen onder de bescherming van Maria. Maria met Jezuskind werd onder de regering van Matthias Corvinus patrones van Hongarije. De tekst op de banderol is onleesbaar. Rechtsonder zijn het familiewapen met kroon van de Jagellonen en het Hongaars-Boheemse wapen geplaatst.

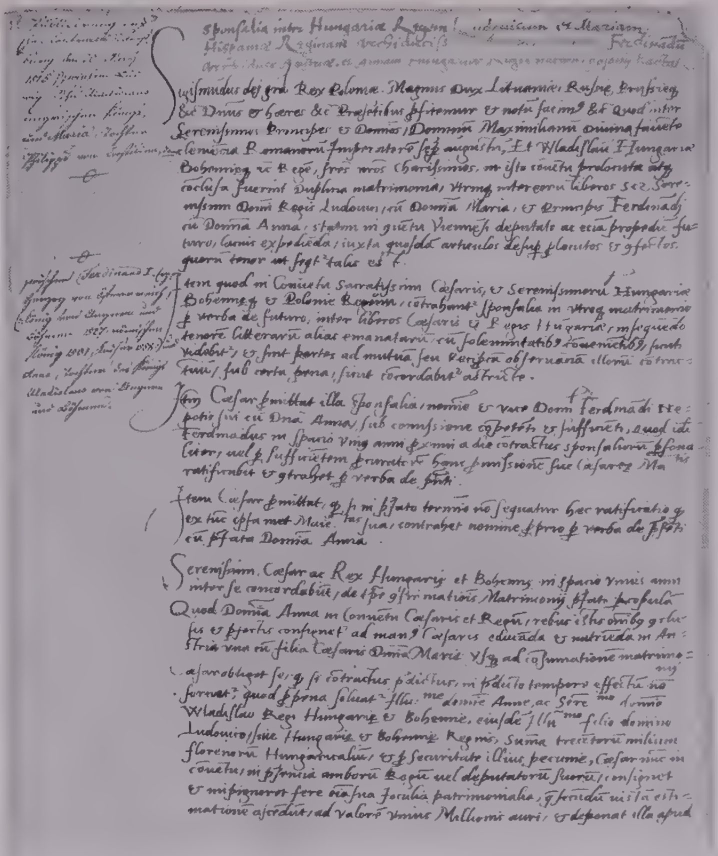
Literatuur: Boedapest 1967; Innsbruck 1969, cat. 210; Heiss 1971, p. 3; Schallaburg 1982, p. 503.

JK

25

Bevestiging van het verdrag van de dubbelverloving van Lodewijk II met Maria van Hongarije en Ferdinand I met Anna van Hongarije

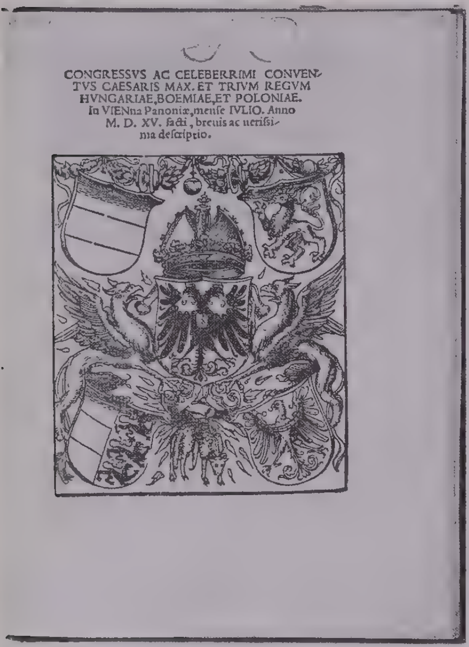
Pressburg, 15 mei 1515
papier, 2 fol., 31,5 x 21,4 cm
Wenen, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Habsburg-Lothringische Familienurkunde, nr. 975A



De 'Westpolitik' had voorrang boven de 'Ostpolitik' in het politieke denken van Maximiliaan I. In belangrijke mate bepaalde de bittere strijd om het Bourgondische erfdeel, tussen Oostenrijk en Frankrijk, de buitenlandse politiek van de Habsburgers. Minder spectaculair – want niet zozeer gekenmerkt door bloedige veldslagen als door taaie, vrijwel ononderbroken onderhandelingen – voltrok zich de toenadering tot de oostelijke buur, koning Vladislav II van Bohemen (vanaf 1471) en Hongarije (1490-1516), met het doel beide koninkrijken te verwerven. Maximiliaan greep hiermee terug op zeer oude plannen van zijn vader, keizer Frederik III, die al in 1459 door een groep Hongaarse magnaten tot koning was gekozen. Met de dood van koning Matthias Corvinus van Hongarije in 1490 kreeg Maximiliaan de kans de door Hongarije bezette delen van Oostenrijk – vooral Wenen – te heroveren, en bij de vrede van Pressburg van 7 november 1491 wist hij de troonopvolging in het rijk van de Stephanuskroon ten gunste van zijn familie vast te leggen. Weliswaar was het aantreden van de Poolse Jagellonen in Hongarije in 1490 niet te voorkomen geweest, maar de troonopvolging bij het uitsterven van de mannelijke Hongaarse lijn leek zeker gesteld door de brede steun van de heersende klasse. Dit eerste succes van de jonge, Rooms(-Duitse) koning werd vervolgens herhaaldelijk aan de kaak gesteld. Ten eerste keerde de Hongaarse adel zich in toenemende mate tegen de 'buitenlander' Maximiliaan, ten tweede waren de betrekkingen met de broer van Vladislav, koning Sigismund I van Polen (1506-1548), die met de Hongaarse nationalistische partij sympathiseerde, uiterst gespannen. Om die reden streefde Maximiliaan naar contacten met Moskou om het Jagellonen-blok te omsingelen. Dezelfde tangconstructie trachtte Lodewijk XII van Frankrijk op Habsburg toe te passen door zijn nicht Anna van Foix uit te huwelijken aan de Hongaarse vorst. Maar deze verbintenis werkte juist in het voordeel van Maximiliaan, want koningin Anna schaarde zich aan de Habsburgse zijde. In een geheim verdrag, oftewel zonder medeweten van de magnaten, kwamen in 1506 de eerste huwelijksafspraken voor het kleinkind van Maximiliaan, Ferdinand, en de dochter van Vladislav, Anna, tot stand. Ondanks de uitbreiding van dit verdrag in 1507 met een tweede verloving tussen de pasgeboren Hongaarse troonopvolger Lodewijk en één van Ferdinands zusters, Maria of Katharina, mocht Maximiliaan de Hongaarse kwestie niet uit het oog verliezen. De groeiende spanning tussen de zwakke Vladislav en de Hongaarse adel, die de koning aansluiting bij de keizer deed nastreven, de dreiging die voor Sigismund van Polen uitging van de alliantie tussen Maximiliaan en Vasili III van Rusland, en de niet aflatende diplomatieke inspanningen van de keizerlijke gezanten waren nodig om eindelijk op 15 mei 1515 de verdragsartikelen vast te stellen. Voor de vier betrokken kinderen, Ferdinand en zijn zuster Maria, Lodewijk en zijn zuster Anna, was nog slechts sprake van 'sponsalia', van verlovingen. Voor elk der verdragspartijen werd een oorkonde opgesteld (zie afb. 11), die in het geval van Vladislav tegelijk verdrag en ratificatie behelsde, terwijl de keizer zijn adviseur, kardinaal Mathäus Lang volmachtigde en voorlopig afzag van ratificatie. Ondanks de aankondiging van Vladislav de oorkonde te bevestigen, zoekt men vergeefs naar zijn handtekening: geplaagd door jicht aan de handen, moest hij zijn broer Sigismund verzoeken in zijn plaats te ondertekenen. Dit onthief de Poolse koning echter niet van de plicht met een eigen verklaring, waarvan hier een afschrift getoond wordt, al die punten te bevestigen die het lot van de Habsburgse kinderen Ferdinand en Maria zouden bepalen: binnen één jaar moest de Infant van de Spaanse koninkrijken en aartshertog van Oostenrijk de verloving bevestigen en omzetten in een huwelijksgelofte. Voldeed Ferdinand niet aan deze voorwaarde, dan zou zijn grootvader Maximiliaan een huwelijk sluiten met de Hongaarse prinses Anna. Overeenkomstige clausules voor de kleine Maria – zij was al sinds juni 1514 in Wenen – ontbreken. Over haar huwelijk met Lodewijk II wordt als iets geheel vanzelfsprekends gesproken, en de details hebben alleen betrekking op het financiële aspect van het huwelijksplan. De bruidsschatten van de beide meisjes ten bedrage van tweehonderdduizend dukaten elk compenseren elkaar, en uiterst precies worden de jaarlijkse inkomens bij leven en bij overlijden van de echtgenoot geregeld. Pas bij het aansluitende Eerste Congres van Wenen in de tweede helft van juli 1515 trad Maximiliaan naar voren. Met de koninklijke broers werden de beide huwelijksverdragen grondig besproken en de neerslag hiervan werd nu ook door de keizer geratificeerd. Het lukte Maximiliaan om aan het einde van zijn regeringsperiode, evenals aan het begin het geval was geweest, door middel van huwelijksallianties Europa-omspannende familiebanden te smeden. Na het zuidelijke Spanje wordt het oostelijke Hongarije het net van de Habsburgse huwelijkspolitiek binnengetrokken.

Literatuur: Leipold 1966; Mur 1977; Wiesflecker 1986, III, p. 410-444.

CT


CONGRESSVS AC CELEBERRIMI CONVENTVS CAESARIS MAX. ET TRIVM REGVM HVNGARIAE, BOEMIAE, ET POLONIAE. In VIENna Panoniæ, mense IVLIO. Anno M. D. XV. facti, breuis ac uerissima descriptio.

26
Johannes Cuspinianus (Spieshaym), 1473-1529

Congressus ac celeberrimi conventus Caesaris Max(imiliani) et trium Regum Hungariae, Bohemiae et Poloniae

Wenen (Johann Singriener), juli 1515
perkament, 18 fol., 20 x 14,5 cm
Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, inv. 39 F 15

Een van Maximiliaans grote diplomaten was de humanist Johannes Cuspinianus. Na de dood van keizer Maximiliaan in 1519 was Cuspinianus eveneens werkzaam als diplomaat en historiograaf voor Karel V en Ferdinand I. Voor Maximiliaan voerde hij in Hongarije vele besprekingen aangaande de overeenkomst van het dubbelhuwelijk, die uiteindelijk in 1515 geratificeerd konden worden. De uitvoerige beschrijving van de feestelijkheden bij deze ratificatie, die van 17 juli tot 2 augustus in Wenen plaatsvonden, is van de hand van Cuspinianus. Deze kostbare druk was bestemd voor de keizer en werd in Wenen gedrukt op perkament. Op de hier getoonde titelpagina is het wapen van Oostenrijk, Hongarije en Bohemen afgebeeld, alsmede het Habsburgse rijkswapen met keizerskroon. Dit wapen is eveneens afgebeeld als laatste blad in *Voluptatis* ... (cat. 27), op grond waarvan we de druk wellicht mogen toeschrijven aan Singriener.

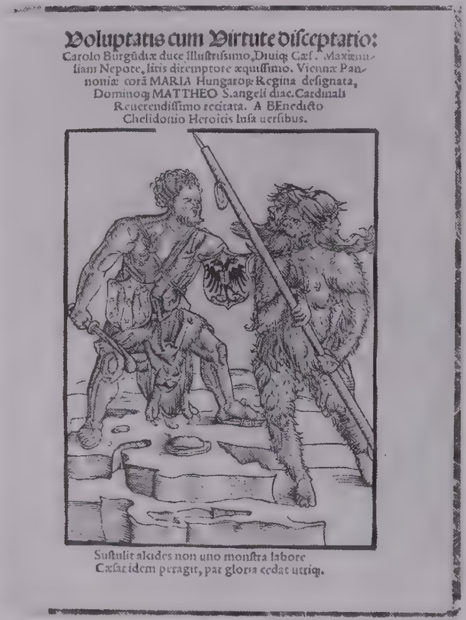
Literatuur: Wenen 1959, cat. 108; Innsbruck 1969, cat. 219.

JK

27
Benedikt Chelidonius (Schwalbe), † 1521

Voluptatis cum Virtute disceptatio ...

Wenen (Johann Singriener), 1515
papier, 16 fol., 19,5 x 14,5 cm
Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, 21.748-B.


Voluptatis cum Virtute disceptatio: Carolo Burgũdiæ duce illustrissimo, Diuiq; Cæs. Maximiliani Nepote, litis diremptore æquissimo. Viennæ Pannoniæ corã MARIA Hungarorũ Regina designata, Dominoq; MATTHEO S. angeli diac. Cardinali Reuerendissimo recitata. A BEnedicto Chelidonio Heroicis lusa uersibus.

Sustulit alcides non uno monstra labore
Cæsar idem peragit, par gloria cedat utriq;.

De *Voluptatis cum Virtute disceptatio* is een van de vroegste muziekdrukken waarin tekst en muziek is opgenomen, die in 1515 door Singriener te Wenen werd gedrukt. Het is een allegorisch drama dat tijdens de feestelijkheden van het dubbelhuwelijk in 1515 ter ere van Maria werd opgevoerd door de adellijke leerlingen – met wie de aartshertogin onderwijs kreeg – van het Weens Schottenstift. Het toneelstuk in verzen is geschreven door de geleerde abt Benedictus Chelidonius en handelt over de strijd van de wellust met de deugd, waarin Venus, Satan en Cupido afwisselend ruziën in het Duits en in het Latijn met de godin Pallas om een edele jongeling. Het geheel werd voorzien van muziek (fol. 6v, 11r en 14r) door de Weense componist Jakob Diamond. Op fol. 16r staat hetzelfde wapen dat bij Cupinianus *Congressus* ... als titelpagina is gebruikt (cat. 26). Chelidonius was bevriend met Dürer, Pirkheimer en Celtis en sinds 1511 (vanaf 1518 als abt) was hij verbonden aan het Weens Schottenklooster.

Literatuur: Wenen 1959, cat. 109; Innsbruck 1969, cat. 406; Schwob 1974/1975, p. 55.

JK

28
Konrad Seusenhofer, ca. 1450/1460-1517 (atelier van)
Kinderharnas van Lodewijk (II)
Innsbruck, 1514/1515
ijzer, leer
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras, inv. E 1

Seusenhofer had vanaf 1500 de leiding van de wapensmederij van Maximiliaan I in Innsbruck. Hij begeleidde de keizer in 1508 naar de Nederlanden en nam van hieruit verschillende leerlingen mee voor zijn werkplaats. Het vervaardigen van harnassen, zowel voor massaproduktie ten behoeve van oorlogvoering als om cadeau te doen, kwam vanaf 1508 in Innsbruck tot volle wasdom. Het arbeidsverdrag met Seusenhofer werd in 1509 verlengd. Als voorwaarde gold dat hij alleen voor keizer Maximiliaan mocht werken. Jaarlijks zou de hofsmederij duizend gulden en het benodigde lood ontvangen. Seusenhofer mocht tweehonderd gulden van het geld behouden. In zijn dienst stonden zes gezellen en vier polijsters, die per week een gulden verdienden en twee leerlingen die een halve gulden ontvingen. Seusenhofer, die staat voor de zo kunstzinnig vervaardigde cadeauharnassen van de keizer, was genoodzaakt, wilde zijn produktie op peil blijven, naast de genoemde ambachtslieden nog extra krachten in dienst te nemen. Dit harnas voor het voetgevecht was vermoedelijk een verlovingscadeau van de keizer aan Lodewijk. Helm, kraag, schouders, armstukken en handschoenen zijn later toegevoegd. Het ridderlijke tweegevecht, waarbij dit soort harnassen werd gedragen, was een vast onderdeel bij huwelijksfeesten in de allerhoogste kringen.

Literatuur: Innsbruck 1954, p. 20 , 21 en 69; Wenen 1981, p. 218.

JK

29
Konrad Seusenhofer, ca. 1450/1460-1517
Kinderharnas van aartshertog Karel (V)
Innsbruck 1512-1514
ijzer, verguld zilver, fluweel en leer, h. 150 cm, br. 70 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, inv. A 109

In opdracht van keizer Maximiliaan vervaardigde Seusenhofer diverse toernooiharnassen, waarvan dit er een is. Het wordt hier gepresenteerd omdat vaststaat dat Lodewijk II eenzelfde harnas, dat echter niet bewaard is gebleven, in 1515 van keizer Maximiliaan als verlovingsgeschenk ontving. Bovendien is aangetoond dat dit prachtige harnas het eigendom is geweest van Karel V. Het harnas werd in 1514 door Hans Seusenhofer, die onder zijn broer Konrad eveneens in Innsbruck werkzaam was, in Antwerpen achtergelaten op zijn reis naar Engeland om aldaar eenzelfde harnas als geschenk voor koning Hendrik VIII af te leveren. Het harnas is uitgevoerd in blank ijzer, vergulde klinknagels, en is gedecoreerd met ingedreven randen en vergulde stroken. Voor het aanbrengen van het zilverbeslag en van de deels vergulde, deels zwart geëtste stroken met loofwerk, fabeldieren en putti, werd het harnas speciaal naar Augsburg vervoerd, omdat zich daar de beste ambachtslieden bevonden, die werkten in de stijl van de beroemde Augsburgse meester Daniel Hopfer de Oude. Het vizier hoort niet oorspronkelijk bij dit kinderharnas maar dateert wel uit dezelfde tijd. De Bourgondische symbolen van de Orde van het Gulden Vlies, vuurslag en vuursteen, bevonden zich op zwart fluweel, de meeste ontbreken nu, bij schouders, borst, rug, plooirok en knieën.

Literatuur: Innsbruck 1954, cat. 62; Brussel 1987 (B), cat. 10; Innsbruck 1992, cat. 220.

JK

30
Leonhard Magt, † 1532, en Alexander Endorfer, vermeld 1508-1541
Miniatuurmodel van een mortier
opschrift: 'ANNA MARIA S. V. ANO. DMI. 1515'
Innsbruck, 1515
verguld brons en gepolychromeerd hout, h. 14 cm, br. 11 cm, l. 17,5 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, inv. A 175

Ter gelegenheid van de dubbelverloving gaf de keizer opdracht twee speelgoed-modellen te vervaardigen van mortieren, die vermoedelijk behoorden tot de geschenken aan de nog jonge Ferdinand en Lodewijk. Welke van de twee bewaard is gebleven is niet duidelijk. De beeldhouwer Leonhard Magt sneed de affuit en de geschutgieter Alexander Erdorfer vervaardigde het miniatuurkanon. Op het vergulde mortier is een draak aangebracht en het opschrift 'ANNA MARIA S. V. ANO. DMI. 1515'. Op de houten affuit liggen aan een kant steenkleurige kogels en daar tegenover ligt een slapende landsknecht, hetgeen wellicht verwijst naar een van de zeldzame perioden van vrede tijdens het bewind van keizer Maximiliaan I.

Literatuur: Wenen 1981, p. 208-209; Innsbruck 1992, cat. 118; Egg & Pfaundler 1992, p. 48.

JK

31
Bernhard Strigel, ca. 1465-1528 (kopie naar)
Portret van keizer Maximiliaan
laat 16de eeuw, origineel ca. 1515
paneel, 22 x 16,2 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 828

Maximiliaan, zoon van keizer Frederik III en Eleonora van Portugal, huwde in 1477 met Maria van Bourgondië. Na haar dood in 1482 heeft hij vele oorlogen moeten voeren om het Bourgondische erfgoed veilig te stellen voor zijn zoon Philips de Schone. Hij werd Rooms-koning in 1486 en in 1508 tot keizer uitgeroepen. Hij is echter nooit gekroond. Door het dubbelhuwelijk van zijn kleinkinderen met de kinderen van de Hongaars-Boheemse koning Vladislav II stelde hij het recht van opvolging zeker van Hongarije en Bohemen voor het huis Habsburg. Dit portret toont de keizer en profil, naar rechts gekeerd en gekleed in een wijde tabbaart van brokaat. Hij draagt de ordeketen van het Gulden Vlies en een baret. Op de achtergrond door het venster zien wij een landschap met bomen, een man te paard, een kerk en enige huizen. Als hofschilder van keizer Maximiliaan heeft Strigel vanaf 1504 vele portretten gemaakt voor en van de keizer. Dit schilderij, dat aanvankelijk aan Strigel werd toegeschreven, blijkt een kopie te zijn naar Strigels portret van de keizer dat omstreeks 1515 werd gemaakt en diende als studie voor het grote familieportret uit 1515/1516 (vergelijk cat. 11).

Literatuur: Brugge 1962, cat. 58; Wenen 1991, p. 116; Innsbruck 1992, cat. 152.

JK

32
Hans Maler, 1480/1490-1529
Portret van Anna van Hongarije
1520
paneel, 51 x 38 cm
Nederland, privé-verzameling

In de laatste decennia van de vijftiende eeuw zocht Maximiliaan reeds naar wegen om in het bezit te komen van de Hongaarse kroon. Bij het verdrag van Pressburg in 1491 werd de Habsburgse erfopvolging bekrachtigd door de keizer en de Hongaarse koning, indien deze laatste zonder mannelijke nakomelingen zou overlijden. In 1503 werd bij Vladislav II en zijn vrouw Anna een dochter geboren, die naar de moeder werd genoemd, en in 1506 volgde een troonopvolger, hetgeen voor de keizer reden was nieuwe plannen te ontwikkelen om alsnog verzekerd te zijn van de Hongaarse kroon. Bij oorkonde werd in 1506 een voorgenomen huwelijk vastgelegd van de Hongaarse koningskinderen Anna en haar jongere broer Lodewijk met de kleinkinderen van keizer Maximiliaan. Anna huwde uiteindelijk Ferdinand in mei 1521, nadat het huwelijk driemaal per procuratie was vastgelegd. Zij kregen drie zonen en twaalf dochters. Anna stierf in 1547 in Praag en is daar te zamen met haar echtgenoot in de Sint-Vitusdom bijgezet. Op het hier besproken schilderij is Anna weergegeven in een japon, die is afgezet met een eenvoudige passementerie van Spaanse herkomst. Uiteraard is dit gedaan met het oog op haar toekomstige echtgenoot, die aan het Spaanse hof was opgegroeid. Het versieren van kledingstukken met parels, zoals dat bij de adel van Hongarije en in Duitsland gebruikelijk was, werd in Spanje veroordeeld als pronkzuchtig en verkwistend, en was wettelijk verboden. Anna's opdracht aan de schilder was klaarblijkelijk haar in dit kennismakingsportret vooral sober en degelijk weer te geven. Over haar schouders draagt zij een gouden schakelketting. Het haar is gevangen in een haarnetje van goudbrokaat met kruismotief en zij draagt een platte fluwelen hoed, zoals de oost-europese mode die zowel voor vrouwen als voor mannen voorschreef. De struisveren pluimen, waarmee de dameshoeden gewoonlijk waren versierd, zijn hier wellicht ook in verband met de gewenste eenvoud weggelaten. Aan de achterkant van de hoed is een hanger bevestigd in de vorm van een monogram in goud met de beginletters van de namen van haar ouders Vladislav en Anna om de koninklijke afkomst van Anna prominent onder de aandacht te brengen. Om haar hals draagt zij een opmerkelijk collier, bestaande uit een edelsteen in gouden zetting, waaraan een bijzonder grote parel hangt. De parel is vanouds het symbool van maagdelijkheid en reinheid. Op de zetting van het sieraad is een kleine uil te zien met een hartje. Deze attributen verwijzen naar de eigenschappen van wijsheid en liefde en daarmee naar de naam van de geportretteerde. 'Anna' is de Griekse vorm van het Hebreeuwse 'Hannah', dat 'begenadigd en lieflijk' betekent. Zij houdt een hondje vast – symbool van huwelijkstrouw –, die een met edelstenen bezette halsband omheeft, met de letter A van Anna. Het schilderij draagt het opschrift: 'ANNA REGINA . 1520 . Anno Etatis . 16.' (koningin Anna, 1520, in de leeftijd van zestien jaar). De titel 'Regina' werd pas feitelijk gehonoreerd in 1527, toen haar echtgenoot Ferdinand zijn zwager Lodewijk als koning van Bohemen en Hongarije opvolgde en Anna zich koningin mocht noemen. Het schilderij moet voor 23 juli zijn ontstaan, want op die dag werd zij zeventien. Het is het eerste schilderij dat Hans 'der Maler aus Schwaz' van Anna maakte. Hans Maler nam onder de vele hofschilders, die voor Maximiliaan I werkten, zoals Dürer, Altdorfer, Burgkmair, Cranach en Strigel, slechts een bescheiden plaats in. Hij heeft geschilderd in de werkplaats van Strigel en is beïnvloed door de grafiek van Dürer. Hij vervaardigde vele portretten van de Habsburgers. Alleen al van Anna zijn er zes en van Ferdinand vijf bewaard gebleven. Interessant te vermelden is dat in de zeventiende eeuw van dit schilderij twee interpretaties zijn geschilderd, waarvan één eigenhandig door Peter Paul Rubens.

Literatuur: Neustadt 1885, p. 9-10; Mackowitz 1960, p. 16-17 en 42-46; Innsbruck 1969, cat. 214; Boucher 1965, p. 227; De Jongh 1987, p. 93.

GDA

33
Hans Maler, 1480/1490-1529
Portret van Maria van Hongarije
1520
paneel, 47 x 35 cm
Londen, Society of Antiquaries

Nog geen jaar oud werd Maria uitgehuwelijkt aan een eventuele Hongaarse kroonprins, die toen nog moest worden geboren. Vele overeenkomsten zouden volgen. Maria werd te Brussel geboren op 25 september 1505 als derde dochter van Philips de Schone en Johanna van Castilië. Haar ouders heeft ze nooit gekend. Philips stierf een jaar na Maria's geboorte en Johanna zat tot aan haar dood in 1555 opgesloten in Tordesillas. Maria zag haar toekomstige echtgenoot Lodewijk voor het eerst als negenjarige jongen op 19 juli 1515 tijdens het Weens Congres. Zij moest echter nog tot januari 1522 wachten voordat het huwelijk kon worden ingezegend. Dit schilderij moet een pendant zijn van het vorige schilderij van Anna van Hongarije, hetgeen overigens nog

nooit is gesuggereerd. De twee portretten werden in 1520 door de uit Schwaz (vlakbij Innsbruck) afkomstige Maler geschilderd. Deze twee als pendanten te beschouwen panelen zijn waarschijnlijk nog in opdracht van keizer Maximiliaan gemaakt om cadeau te doen aan de toekomstige partners. Anna en Maria woonden namelijk in afwachting van hun huwelijken van eind maart 1517 tot begin mei 1521 in de Hofburg te Innsbruck, waar Hans Maler hen verschillende keren heeft geportretteerd. In 1521 vertrokken de dames uit Innsbruck naar Linz waar het huwelijk van Anna en Ferdinand zou worden ingezegend. Zij reisden over Schwaz, Rosenheim, Mühldorf en Passau, en op Pinksteren 20 mei 1521 arriveerden zij in Linz. Ferdinand, die op 26 mei in Linz was aangekomen, trouwde drie dagen later met Anna. Maria is afgebeeld in een rode japon met wijde mouwen. De manchetten zijn van goudbrokaat. Haar haar wordt door een netje bijeengehouden. Zij draagt een prachtige hoed, afgezet met parels, robijnen en gouddraad, in dezelfde kleur als de japon. Maria kreeg van haar grootvader Maximiliaan een hoed cadeau uit de nalatenschap van zijn tweede echtgenote Bianca Maria Sforza. De hoeden waarmee Anna en Maria op deze schilderijen zijn afgebeeld waren in juli 1517 geschonken door de keizer. Het is niet duidelijk met welke van de twee hoeden Maria op dit schilderij is afgebeeld. Maria heeft een eenvoudige gouden ketting om haar hals. Een hanger, voorzien van edelstenen en een druppelvormige parel, hangt aan een zwart koord. Een gelijksoortig sieraad is op haar hoed bevestigd. Het portret is een van de weinige afbeeldingen van Maria in hofkledij. De Alte Pinakothek in Munchen is in het bezit van een schilderij van Hans Krell, waarop Maria als negentienjarige staat afgebeeld (afb. 20). Een bijna identiek schilderij bevindt zich in Obbach über Schweinfurt. In 1526 werd Maria weduwe. Vanaf dat moment heeft zij zich alleen nog maar laten portretteren in weduwendracht (zie bijvoorbeeld cat. 49, 51-10, 104). Na de dood van Margaretha van Oostenrijk tegen het einde van het jaar 1530 werd Maria door haar broer Karel naar de Nederlanden geroepen om de taak van haar overleden tante als regentes over te nemen. Aartshertogin Maria van Oostenrijk, op grond van haar huwelijk met Lodewijk de geschiedenis ingegaan als Maria van Hongarije of 'de koningin' zoals men haar in de Nederlanden meestal noemde, heeft deze landen bijna vijfentwintig jaar op kundige wijze bestuurd. Bij de abdicatie van Karel V op 25 oktober 1555 legde zij haar taak als regentes neer. Samen met Karel en haar zus Eleonora heeft zij haar laatste levensjaren in Spanje doorgebracht. Zij stierf op 18 oktober 1558 te Cigales, een klein plaatsje niet ver van Valladolid in welke stad zij werd begraven. In 1574 werden de stoffelijke resten overgebracht naar het Escoriaal, waar Maria werd bijgezet bij haar familieleden.

Literatuur: Innsbruck 1969, nr. 216; Heiss 1971, p. 8, 18 en 19; Innsbruck 1992, cat. 208.

JK

34
Nederlands of Duits, eerste helft 16de eeuw
Portret van koning Lodewijk II
paneel, 34,8 x 28,8 cm
Boedapest, Museum voor Schone Kunsten, inv. 77.6

Van de in 1526 overleden Lodewijk werden in opdracht van Maria van Hongarije, toen zij regentes was in de Nederlanden, verschillende portretten gemaakt waarvan dit vrij onbekende schilderij uit Boedapest er wellicht een is. Dit niet meer naar het leven geschilderde portret laat een ideaalbeeld zien van een renaissance-vorst. Lodewijk draagt een platte fluwelen hoed met sieraad. Over zijn schouders hangt de ordeketen van het Gulden Vlies. Aan een andere ketting is een hanger bevestigd die vergelijkbaar is met die van Maria op het hiervoor beschreven portret. In de inventaris van Margaretha van Oostenrijk in 1524 wordt melding gemaakt van een portret van Lodewijk 'naar het leven'. Inmiddels gaat men er vanuit dat het daar moet gaan om het door Hans Krell (vergelijk afb. 19) gemaakte schilderij, waarop Lodewijk dezelfde kledij draagt als op het hier beschreven paneel. Wellicht diende het portret door Krell als voorbeeld voor dit schilderij dat lang werd toeggeschreven aan Bernard van Orley.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 523.

JK

35
Frans Hogenberg, vóór 1540-1590
Gezicht op Innsbruck; gezicht op Ambras
gravures in:
Georg Braun, 1541-1622, en Frans Hogenberg, vóór 1540-1590
Civitates orbis terrarum
Keulen 1572-1618, 2 delen
papier, 47,6 x 27,2 cm
oorspronkelijke perkamenten band over kartonnen platten; decoratie in goudstempeling op platten en rug
Utrecht, Bibliotheek Rijksuniversiteit Utrecht, AB: T fol 212 rariora, A (p. 42) en B (p. 58)

De *Civitates orbis terrarum* zijn het werk van de Keulenaar Georg Braun en van de Mechelse graveurs Frans Hogenberg, (zijn zoon?) Abraham Hogenberg en Simon Novellanus (of Van den Heuvel), over wie slechts weinig gegevens bekend zijn. Het werk dat een groot succes kende, werd vertaald en geleidelijk van allerlei aanvullingen voorzien tot het verschijnen van het zesde deel in 1617. Het kan worden beschouwd als de vroegste systematische stedenatlas. De zes delen waaruit het werk bestaat, verschenen tussen 1572 en 1618; alleen het eerste deel vermeldt de titel *Civitates* .... In 1570 verscheen *Theatrum orbis terrarum*, de eerste moderne atlas met kaarten van Abraham Ortelius. Dit werk diende als model voor de *Civitates*.... Braun, kanunnik van het kathedrale kapittel van Keulen, schreef het voorwoord bij de eerste vijf delen en ook de begeleidende tekst op de versozijde van de plattegronden en stadsaanzichten. De gravures zijn gemaakt naar tekeningen van onder anderen Joris Hoefnagel en Heinrich Rantzau. Zicht op Innsbruck is opgenomen in deel twee van volume A op p. 42, terwijl Ambras zich bevindt in het vijfde deel van volume B op p. 58. Tirol kwam in 1490 in het bezit van de keizer Maximiliaan I, die Innsbruck koos als hoofd- en residentiestad voor met name zijn tweede echtgenote Bianca Maria Sforza, aangezien de keizer zelf meestal onderweg was. Op de plaats van de huidige Hofburg stond toen het 'Mitterhof' dat werd verbouwd tot een keizerlijke residentie, waarvan Albrecht Dürer twee prachtige aquarellen maakte (zie afb. 14 en 15). Of de prenten van Frans Hogenberg waarheidsgetrouw zijn, valt te betwijfelen. Op de gravure is Ambras vanuit Innsbruck te zien, wat in werkelijkheid niet zo is.

Literatuur: Utrecht 1984, cat. 204; Brussel 1992, cat. 38.

JK

36
Oostenrijks, tweede helft 16de eeuw
Doodsportret van Maximiliaan I
paneel, 45 x 33 cm
opschrift: 'und ist gestorbn mit jedermans betriebnus als er gelebt 68 jar 9 monat und 19 tag bis aufn 12. jener Ao 1519'
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Gem. 3152

Zelden zal Maria zich zo eenzaam hebben gevoeld als na de dood van haar grootvader Max, zoals de keizer in de volksmond werd genoemd. Verwijderd van al haar vrienden en onder het toezicht van vreemde mensen, voelde zij zich de meest verlaten vrouw van de wereld. In het testament had keizer Maximiliaan tot in details laten vastleggen wat met zijn lijk moest gebeuren, waarvan Cuspinianus in 'De Caesaribus' (1519) uitvoerig verslag heeft gedaan. Alle tanden van de dode werden getrokken, zijn haar werd afgeschoren, vandaar vermoedelijk de rode muts, en het lijk werd vervolgens in een kist gelegd gevuld met losse kalk en daarna bijgezet onder het altaar van de kapel van de Hofburg in Wiener Neustadt. Het originele schilderij, waarvan we hier een kopie zien, bevindt zich in het Landesmuseum Joanneum in Graz.

Literatuur: Innsbruck 1992, cat. 182.

JK

DE GEDROOMDE ECHTGENOOT

Het Hongaarse hof van Maria van Hongarije, echtgenote van koning Lodewijk II

1521 – het jaar waarin de zestienjarige Maria van Hongarije haar reis begon om haar leven daadwerkelijk met de vijftienjarige Lodewijk II, de Hongaarse koning, te delen, was een ernstig jaar in de geschiedenis van Hongarije. Door de val van Belgrado was voor de Turken de weg vrij naar het midden van Hongarije. Slechts dertig jaar was verstreken sinds de dood van Matthias Corvinus (1440-1490). Alles wat hij in de loop van een halve eeuw op het gebied van economie en landsverdediging, aan cultuur, pracht en praal aan het koninklijk hof had opgebouwd, werd in handen van een zwakke kinderkoning, twistende magnaten en de, met hun 'sabel rammelende' lage adel te niet gedaan. Hongarije was in 1521 verworden tot een onbeschermd land met vreemdelingenhaat, bittere partijtwisten tussen hoge en lage adel, een lege staatskas en twee kinderen op de koninklijke troon.

HUWELIJK EN KRONING

In tegenstelling tot de ontvangst van koningin Beatrix van Aragon, de echtgenote van Matthias Corvinus en van Maria's schoonmoeder Anna de Foix, was er voor Maria geen groot onthaal. Zij werd op 4 december 1521 gekroond tot koningin van Hongarije in Székesfehérvár door Simon Erdödy, bisschop van Zagreb. Eigenlijk was de kroning de taak van de bisschop van Veszprém, maar die was op dat moment nog niet gewijd.[1] Geheel volgens de traditie raakte Erdödy de schouder van Maria aan met de kroon van de heilige Stefanus, dit omdat er in Hongarije geen aparte koninginnenkroon bestond.

Na de kroning trad Maria op 13 januari 1522 eindelijk echt in het huwelijk met Lodewijk II in de Onze-Lieve-Vrouwe-kerk te Boeda. De bewaard gebleven bruidskleding getuigt nog van de pracht en praal van de ceremonie en de daarop aansluitende festiviteiten. Na de plechtigheid volgde een toernooi waarbij Lodewijk won van zijn opvoeder Georg van Brandenburg.[2] Helaas beschikken wij niet over een gedetailleerde beschrijving van de kroningsplechtigheid of van het huwelijksfeest.

De jonge bruidegom was door Hieronymus Balbi en de Erasmiaan Jacobus Piso onderwezen en zij hadden aan Lodewijk een pientere, voor cultuur ontvankelijke leerling, die zich zes vreemde talen gemakkelijk eigen had gemaakt. In zijn vrije uurtjes speelde hij graag luit of hield hij zich bezig met houtsnijden. Voor zijn lichamelijke oefening en ridderlijke vorming zorgden

János Bornemissza en, de aan het Hongaarse hof ongeliefde, Georg van Brandenburg. Aanvankelijk toonde Lodewijk zich, waarschijnlijk mede onder invloed van zijn opvoeders, lui en onverschillig tegenover de regeringsfuncties.[3]

De Boheemse afgezanten die bij de kroning en het huwelijk aanwezig waren, nodigden het jonge paar namens de standen uit voor een verblijf in Bohemen om Maria ook tot Boheemse koningin te laten kronen. Dat gebeurde op 1 juni 1522 in Praag door de aartsbisschop van Olmütz. In de kroningsstoet droeg Lodewijk zelf de kroonjuwelen vóór Maria. De voor enkele weken geplande reis liep uit tot anderhalf jaar en het jonge echtpaar kwam pas op 2 mei 1523 terug in het paleis te Boeda dat vervolgens voor ruim drie jaar hun vaste verblijfplaats bleef.[4]

DE BURCHT VAN BOEDA

Tijdens het bewind van Béla IV (1235-1270) was met de bouw van de burcht de ontwikkeling begonnen van Boeda tot een koninklijke residentie, maar pas tijdens de regering van koning Sigismund (1387-1437) werd het de vaste verblijfplaats van de Hongaarse koningen. Sigismund liet een nieuw, gotisch, paleis bouwen waarvan het interieur onder Matthias werd verbouwd in renaissance-stijl. De vertrekken van Maria – die dichterbij het hof waren en daarom een meer geschikte verblijfplaats vormden voor de koningin dan het paleis in Óbuda, de traditionele zetel van de Hongaarse koninginnen in de bergen -, vertoonden nog de sporen van het Italiaanse respectievelijk Franse comfort en de luister van haar voorgangsters Beatrix en Anna. Ze werden door Maria met de door haar meegebrachte voorwerpen, meubels en stukken uit haar bruids-

Afb. 16
Bruidsjurk Maria van Hongarije
1522
(zie cat. 38)
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 1928/38

Afb. 17
Bruidskist
Nagyszeben, 15de eeuw
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 19/1919

schat, behaaglijk ingericht. Er is niets bekend over grootschalige opdrachten voor bouw of inrichting uit de tijd van Maria.[5]

Op verschillende plaatsen in het land waren koninklijke zomer- of jachtkastelen zoals in Tata, Visegrád (cat. 47), Diósgyör, Magyaróvár en Bratislava. Het huidige Krisztinaváros (thans wijk I van Boedapest), Csepel (nu wijk XXI), Nyék en Zsámbék waren plaatsen voor verpozing en jacht in de omgeving van Boeda.[6] Het welvarende en bloeiende hof van Matthias Corvinus had in de vijftiende eeuw de meeste welgestelde families naar zich toe getrokken en vele van deze hadden zich in de directe omgeving gevestigd en prachtige renaissance-paleizen laten bouwen. Uit deze families kwamen de kerkelijke, rechterlijke en aan het hof verbonden hoogwaardigheidsbekleders. Tussen 1523 en 1524 was de geletterde Gosztonyi, bisschop van Györ, Maria's kanselier. Hij had het koninklijk paar vergezeld tijdens hun reis naar Bohemen. Voorheen was hij kanselier geweest van koningin Anna, Maria's overleden schoonmoeder. Na de dood van Szathmáry in 1524 trachtte Maria hem met behulp van haar broer Ferdinand tot aartsbisschop van Esztergom en primaat van Hongarije te laten benoemen, maar Szalkai (bisschop van Vác en Eger, aartsbisschop van Kalocsa en Eger; schatmeester, 1516-1526 en hoofdkanselier, 1518-1526) wist dat te verhinderen. Gosztonyi stierf in 1524 als bisschop van Zevenburgen.[7]

Uit de kring van de secretarissen van koning Lodewijk werden ook die van Maria aangesteld, van wie Miklós Oláh (1493-1568) (cat. 83), kanunnik in Esztergom en aartsdiaken in Komárom, tot 1543 in dienst van Maria zou blijven. De hofmeesters beheerden, met uitzondering van Péter Bornemissza, ook de mijnen van de koningin. De opperhofmeester was verantwoordelijk voor het ordelijk verloop en de pracht van de feesten aan het hof. De hoofdspijsmeester zorgde voor het toezicht op de maaltijden en de banketten. Hij zat ook in het ontvangstcomite van de koningin. Het schijnt normaal geweest te zijn dat aan het Hongaarse hof hovelingen hun bruiloft vierden op kosten van koning en koningin. De bruid werd bovendien rijkelijk van geschenken voorzien.[8] In november 1523 vond een huwelijk plaats tijdens een vorstelijke bijeenkomst in Bratislava. De namen van het jonge paar worden niet gegeven. Op de eerste dag werd een ridderlijk toernooi gehouden, gevolgd door een rondedans. De kerkelijke plechtigheden vonden op de tweede dag plaats met daarna een feestmaal.[9]

Maria's hofdames waren vooraanstaande, geletterde Hongaarse jonge vrouwen zoals Katica Pempflinger, de latere vrouw van Bálint Török, en Kata Svetkovics, de echtgenote van Ferenc Batthyány, de ban van Slavonië, Kroatië en Dalmatië. Met Kata Svetkovics bleef koningin Maria na haar terugkeer in de Nederlanden contact houden, zij wisselden brieven uit en vrouwe Kata deed haar vroegere meesteres een plezier met wijn uit Szerém en vruchten uit haar tuin.[10]

In Boeda was de Sileziër Georgius Wirth hofarts van Maria. Hij had in Bologna en Leipzig medicijnen gestudeerd. Waarschijnlijk was hij zijn loopbaan begonnen te Ferrara tussen 1515 en 1518 bij zijn voorganger en meester, Giovanni Manardo. Manardo vertaalde de *Ars medicinalis* van Galenus en was de auteur van de *Epistolae medicinales*. Wirth overleed te Boeda in 1524. Wie na hem hofarts werd, is onbekend. Maria werd één keer – waarschijnlijk na de dood van Wirth – behandeld door de befaamde Weense professor Collimitius, die lid was van het zogenoemde Donause Wetenschappelijke Gezelschap, een humanistische kring. Naar alle waarschijnlijkheid was Paracelsus, de grondlegger van de moderne geneeskunde, in 1521 ook in Hongarije en volgens enkele bronnen had hij als veldchirurg gewonden in de slag van Belgrado behandeld.[11]

In de jaren 1523 en 1524 was Conradus Cordatus van Weisskirchen, die eerder in de mijnsteden werkzaam was, hofprediker. Hij studeerde vanaf 1524 in Wittenberg en stond na 1528 op uitnodiging van de koningin weer in haar dienst. János Henckel was van 1524 tot 1528 Maria's hofprediker. De koningin kwam ook in Hongarije in aanraking met de gedachtenwereld van Erasmus en Luther. Volgens de biografen die zich vooral op haar brieven baseren, was zij niet diepgelovig katholiek, maar bekeerde zij zich ook niet tot het protestantisme omdat ze rekening hield met de politieke belangen van haar familie. Maria kwam om haar godsdienstige ideeën menigmaal in conflict met de standvastig katholieke Hongaarse lage adel.[12] Van haar

Afb. 18
Hongaarse koningskroon
gedeeltelijk byzantijns, 1074-1077 en tweede helft 12de eeuw
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum

hofdames werd Katica Pempflinger waarschijnlijk onder Maria's invloed lutheraans.

De hofhouding van de koning en koningin kampte voortdurend met ernstige geldproblemen. Na de dood van Matthias moesten Vladislav II en Lodewijk II uit noodzaak het grootste gedeelte van de regaliën (mijn-, zout-, muntrecht en tol) verpanden of verpachten. De koninklijke inkomsten, die onder Matthias nog achthonderdduizend dukaten bedroegen, waren tijdens de regering van Lodewijk gedaald tot honderdveertigduizend dukaten. De koning moest lijdzaam toezien hoe kerkvorsten en magnaten zich de koninklijke inkomsten toeëigenden om vervolgens aan hem te lenen tegen woekerrente.[13] Van de rechtstreekse 'ongewone oorlogsbelasting' van één forint kon niet meer dan tien tot dertig procent worden geïnd. Koning Lodewijk leed regelmatig armoede, zelfs in die mate dat wel voorkwam dat de hofkok benodigheden voor de maaltijden bij de magnaten uit Boeda bij elkaar moest bedelen. Koningsgezinden gaven vaak geld of deelden de jachtbuit met de koning. Buitenlandse gezanten hadden zelfs het gerucht verspreid dat de koning met versleten laarzen waar zijn tenen uitstaken op de met goudbrokaat overtrokken troon van Matthias zat.[14] Omdat de mijnsteden aan de familie Fugger en Thurzó waren verpand, ontstonden er problemen rond de toelage van de koningin. Maria kon hieraan weinig veranderen. Ook voor haar betekenden de opbrengsten van haar landgoederen geen vaste inkomstenbron. Bovendien werd Maria's bruidsschat niet uitgekeerd door haar familie, omdat de kosten van de verkiezing van Karel tot keizer te hoog waren uitgevallen. De financiële situatie van koningin Maria verergerde bovendien met de dag doordat haar geldzaken door onbetrouwbare mensen werden geregeld.[15] Nog grotere financiële problemen deden zich voor toen de verdediging van het land enorme uitgaven eiste. Voor dat doel waren alleen Andrea da Burgo en enkele hoge edelen bereid om geld te geven. Op advies van Da Burgo verleende de paus in 1526 toestemming om uit de helft van het bezit aan kerkelijk edelmetaal munt te slaan ter bekostiging van de oorlog tegen de Turken. Bovendien werden vijfentwintig Weense munters naar Boeda gehaald voor het slaan van 'valse' munten, door de munten enorm met koper te legeren. Het uitgespaarde zilver kwam de koningin ten goede. Het is niet verwonderlijk dat in 1523 de benarde financiële situatie van het Hongaars koningspaar ter sprake kwam tussen Da Burgo en de Poolse koning Sigismund, en dat er naar een oplossing werd gezocht hoe deze situatie kon worden verbeterd.[16]

Afb. 19
Hans Krell, begin 16de eeuw-1586
Portret van Lodewijk van Hongarije
paneel, 31.5 x 22.2 cm, ca. 1525
Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv. 1362

Ernstige bezwaren werden geuit tegen de leefwijze van het koninklijke hof welke in het geheel niet overeenstemde met de benarde financiële situatie van Lodewijk en Maria. Het favoriete tijdverdrijf van de koning en de koningin bestond uit banketten, dansfeesten, toernooien en jachtpartijen.[17]

Met geleend of uit donaties verkregen geld volgde het ene luisterrijke feestmaal op het andere, dat niet zelden duurde tot aan de volgende morgen. Er werd voornamelijk vlees en vis gegeten. Op tafel kwam regelmatig wild van de jachtpartijen. Van de vissoorten was steur erg geliefd. Tijdens opgravingen in Boeda kwamen uit een afvalput nog oesterschelpen uit die tijd

Afb. 20
Hans Krell, begin 16de eeuw-1586
Portret van Maria van Hongarije
paneel, 45 x 36 cm, 1524
München, Bayer. Staatsgemälde-sammlungen, inv. 3564; Staatsgalerie in der Residenz Bamberg
(foto: Emil Bauer – Artothek)

te voorschijn. De gerechten werden met verschillende kruiden en sauzen klaargemaakt. Daarbij werd zuurdesembrood gegeten en malvezij gedronken, een geurige zoete wijn uit Szerémség, of bij gebraden vlees een stevige witte wijn. Bier was aan het hof van Maria vooral geliefd bij de Duitse hovelingen. Als dessert werden vruchten en taarten opgediend. Het is zeer wel mogelijk dat via de Turken ook in Hongarije koffie bekend was. Bij het begin van een maaltijd werd een grote zilveren schaal met water binnengebracht om de handen te wassen. De gerechten werden ceremonieel door veel personeel opgediend; bij Lodewijk en Maria waren zo'n twintig spijs-meesters en evenveel schenkers werkzaam. De dranken werden op een buffet opgesteld tussen

versierde kannen, bokalen en drinkhoorns. Bij het eten gebruikte men al lepels en messen, af en toe vorken maar er werd vooral met de hand gegeten of met brood of uitgeholde broodkorst. De maaltijd werd met het wassen van de handen afgesloten.[18] De banketten werden opgeluisterd door instrumentalisten en zangers of nog andere vormen van vermaak. Het koninklijk koor bestond uit ongeveer vijftien personen: vier jongens voor de discant en nog zo'n tien tot twaalf volwassen zangers. Maria had een aparte kapel tot haar beschikkking die vanaf 1522 onder leiding van Thomas Stolzer stond. Hij trad op 26 september 1522 voor het eerst op aan het hof in Praag. Op aanbeveling van Stolzer kwamen veel mensen in dienst van Maria van Hongarije – zo ook János Henckel, haar kapelaan. Hij inviteerde de uit Silezië afkomstige Johannes Lang

Afb. 21
Zicht op Praag
houtsnede, in: Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, Neurenberg (Anton Koberger) 1493, fol. 229v-230r (zie cat. 37)
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, ABM i20

vanuit Krakau als 'magister puerorum'. Met Lang kwam ook de humanist Georgius Logus naar Boeda. De werken van Stolzer waren laat-gotisch en zonder de directe invloed van de Nederlandse polyfonie. Hij volgde de compositiemethoden van zijn voorganger Heinrich Finck, die hofmusicus van Vladislav II was geweest. Onder invloed van Maria werd Stolzer protestant en maakte vier Duitstalige psalmbewerkingen: van psalm 12 een tweedelige, zesstemmige compositie ('Hilf, Herr, die Heiligen haben abgenommen'), van psalm 13 een driedelige vijfstemmige compositie ('Herr, wie lang willst du mein so gar vergessen'), van psalm 17 een zevendelige, zes- drie- en zevenstemmige compositie ('Erzürne dich nicht über Bösen') en van psalm 86 een driedelige, zesstemmige compositie ('Herr neige deine Ohren'). Zoals uit Stolzers brief van 23 februari 1526 aan markgraaf Albrecht van Brandenburg blijkt, begon hij met het componeren van psalm 37 op wens van Maria. Over de mogelijkheden van de uitvoering schreef hij dat de gemengde stemmen of alle stemmen door een 'krummhorn' konden worden vervangen. Het is het enige gegeven over het gezamenlijk optreden van vocale en instrumentale muziek in Boeda. Wij kennen één leerling van Stolzer: Anselmus de Brunn. Over Stolzers loopbaan na de slag van Mohács is niets bekend.

Van de organisten die aan het hof van Lodewijk werkzaam waren is alleen Wolfgang Grefinger bekend, die tot de Weense kring van Hofhaimer behoorde. Als componist trad hij in de voetsporen van Finck en Stolzer. Instrumentale muziek diende vooral tijdens de maaltijden of bij de verschillende optochten. De trompetspelers aan het hof verzorgden eveneens de torenmuziek in de kerken van Boeda. Hun instrumenten waren verguld en met vanen versierd. In dienst van Lodewijk stonden zeven trompetspelers. Trom en trompet waren gelijktijdig te horen. Zigeuners bespeelden de citer. Voorts waren fluitspelers en luitenisten in dienst van Maria en Lodewijk, die zelf een verdienstelijk luitspeler was. Het virginaal, dat in de zestiende eeuw in Boeda al bekend was, werd door Maria bespeeld.[19]

Een andere vorm van vermaak was de optocht van de kunstenmakers. Na de dood van Matthias komen er geen vaste narren in de boekhouding meer voor. Aan het hof zorgde de alleseter en koninklijk kamerheer, Péter Kórógyi, voor veel amusement. Volgens een kroniek

Afb. 22
Muzikanten
houtsnede, in: Hartmann Schedel, *Liber chronicarum*, Neurenberg (Anton Koberger) 1493, fol. 187v
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, ABM i20

scheen hij een ijzeren maag te hebben want 'op het verzoek van de jonge koning vrat hij levende muizen, afgesneden kattestaarten ... en andere afschuwelijke dingen ... zonder afschuw en zonder kokhalzen'.[20]

Lodewijk en Maria hielden van dansen. Na de feestmaaltijden werden de tafels uit de zaal naar buiten gebracht en op de enorme dansvloer die zo ontstond, dansten ze de verschillende modieuse dansen zoals de 'moresca' en de 'zeuner'.[21] De gemaskerde bals en de tot het ochtendgloren durende drinkgelagen die door de buitenlandse gasten als 'de goede oude nachten van Boeda' werden geroemd, werden met klokgelui beëindigd. Na een dergelijke intensieve feestnacht bleef het koninklijke paar de hele dag in bed. [22]

Vooral de jaarwisseling werd aan het hof uitbundig gevierd. Traditioneel werden dan koning en koningin rijkelijk met geschenken overladen en zij bedankten op hun beurt met gastvrijheid. Volgens het 'Stadsrecht van Boeda' kreeg het koninklijk paar verguld zilveren vaatwerk cadeau. Een andere stad schonk de koning een zilveren bokaal en een rol Leuvens laken. Maria ontving eveneens een zilveren bokaal en twee rollen Leuvens laken. Uiteraard kon bij de jaarwisseling muziek niet achterwege blijven. Een ander groot festijn was het carnaval, bij welke gelegenheid de burgerij van Boeda aan het hof werd uitgenodigd.[23] Georg van Brandenburg geeft een uitgebreid verslag van het carnaval van 1525: '... het hof van de koning is vreselijk arm, maar toch vierde ik goed het carnaval. Krabát (een hoveling van Lodewijk) en ik, streden met elkaar te paard. Krabát was de duivel en ik de wildeman. De wildeman viel van het paard met zijn neus op de grond. Dan volgde de dans en ik – in een korte cape – kwam met achttien dansers te voorschijn. Tegelijkertijd danste een oud mannetje met een stok in de hand op klapperende kleppers een vreemde dans'. Lodewijk, die allerlei monsterachtige maskers had laten vervaardigen en fantasierijke kostuums, verscheen zelf in de gedaante van Lucifer: op zijn voorhoofd droeg hij hoorns, aan zijn voeten hoeven en op zijn neus een ooievaarssnavel en er hing een staart aan de opening van zijn cape.[24]

De verschillende ridderlijke toernooien, het paardrijden en de jacht waren vast onderdeel bij de hoffeesten. Tijdens toernooien streed men het meest met de lans. Zulke krachtmetingen werden vaak bij bruiloften, bij bezoek van diplomaten en bij ontmoetingen tussen vorsten georganiseerd. In tegenstelling tot andere Europese landen werden in Hongarije tijdens de

Afb. 23
Turkse tent van een veldheer
17de eeuw
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 54/1927

toernooien geen stompe maar spitse lansen gebruikt. Andere manieren van krachtmeting waren boogschieten en zwaardvechten, te voet of te paard. Het kegelspel werd met kanonskogels beoefend.[25] Bij deze activiteiten was Maria alleen toeschouwer, maar op de jachtpartijen en bij het paardrijden was zij actief aanwezig. De vorstelijke stallen, waarvan het personeel tot de hofhouding hoorde, stonden bekend om de goede geselecteerde en getrainde paarden voor optochten, jacht, wandelrijden en galop. Behalve over gewone stallen beschikte koning Lodewijk ook over een wedstrijdstal. De koets werd bij gebruik door zes paarden getrokken.[26]

Het meest geliefde en het vaakst voorkomende tijdverdrijf van het koninklijke paar was de jacht. Van de zestig dagen durende ontmoeting der vorsten bijvoorbeeld tussen 18 oktober en 16 december 1523 brachten zij er veertien door met jagen. Voor jagers was Hongarije een paradijs, zo rijk was het land aan wilde dieren als beren, herten, damherten, reeën, wilde zwijnen, wolven, lynxen, wilde katten, vossen, konijnen, hermelijnen, marters, bevers en vele soorten vogels. De wildparken vereisten veel aandacht en onderhoud.[27] Er waren verschillende vormen van jacht. Bekend was de klopjacht of drijfjacht met drijvers en honden. De meest favoriete, elegante en sportieve vorm was de valkenjacht. De valkenjacht was reeds eeuwen bekend. Goed afgerichte valken werden door de eigenaren in ere gehouden en in gedichten bezongen. Lodewijk ging zelfs een keer een grote lening aan om een mooi exemplaar voor Maria te kunnen aanschaffen.[28]

De gewone werkdagen aan het hof waren met bestuurlijke taken, audiëntie van diplomaten en de rijksdag gevuld. Deze werden afgewisseld door feestdagen of andere belangrijke gebeurtenissen, bijvoorbeeld de verkiezingsdag van paus Clemens VII voor wie een 'Te Deum' werd gehouden.

DE SLAG BIJ MOHACS

De slag bij Mohács maakte in augustus 1526 op brute en abrupte wijze een einde aan het hofleven in Boeda. Op het moment van gevaar was het koninklijk paar zich van zijn plichten en taken

Afb. 24
Krijgsraad van Lodewijk II
Miniatuur in: Arifi, *Süleymanname*, handschrift uit 1558
papier, 22,5 x 14,5 cm
Mogelijk geschilderd door een Hongaarse meester werkzaam voor de sultan
Istanbul, Topkapi Serail Museum, Hazine 1517, fol. 200r

Afb. 25
De slag bij Mohács: het Turkse leger valt de Hongaren aan
Miniatuur in: Arifi, *Süleymanname*, handschrift uit 1558
papier, 29,8 x 20,4 cm
Istanbul, Topkapi Serail Museum, Hazine 1517, fol. 219v

Afb. 27
Massagraf van gesneuvelden
Opgraving van het slagveld bij Mohács (foto: Boedapest, Hongaars Nationaal Museum)

bewust. Maria wilde Lodewijk naar het slagveld begeleiden, maar ze bleef op zijn uitdrukkelijk verzoek in Boeda. Zij namen afscheid op het eiland Csepel, daar zagen ze elkaar voor het laatst. De helemaal grijs geworden Lodewijk was toen twintig jaar.[29] De koning moest het bij Mohács met een leger van vijfentwintigduizend man opnemen tegen een overmacht van zo'n honderdduizend aan de zijde van de Turkse sultan Suleyman II. Deze ongelijke strijd kon niet anders dan fataal aflopen. Diegenen die niet konden vluchten werden op gruwelijke wijze afgeslacht. Ook Lodewijk II was gevlucht. Hij stierf toen zijn paard bij het oversteken van een modderpoel steigerde, bovenop de koning viel en hem verstikte.[30]

Afb. 26
De slag bij Mohács: in het midden te paard sultan Suleyman, voor hem kanonnen en achter hem muzikanten
Miniatuur in: Arifi, *Süleymanname*, handschrift uit 1558
papier, 29,8 x 20,4 cm
Istanbul, Topkapi Serail Museum, Hazine 1517, fol. 220r

Het bericht over de verloren slag bereikte Maria in Boeda op 30 augustus. De koningin-weduwe pakte in die nacht nog alles wat er te redden viel, en deels met paard en wagen, deels per boot stuurde ze haar eigendommen richting Bratislava. Om geen argwaan te wekken verliet zij in een jachtstoet de burcht van Boeda. Nooit zou Maria deze plek nog terugzien waar zij aan de zijde van haar gemaal wellicht de meest gelukkige jaren van haar leven had gekend, ondanks de vele tegenslagen die haar in dit vreemde land te beurt waren gevallen. Veel van haar eigendommen zag zij niet meer terug. Een deel werd geroofd door de anti-Duitse adel en een deel zonk tijdens de bootreis in de Donau.

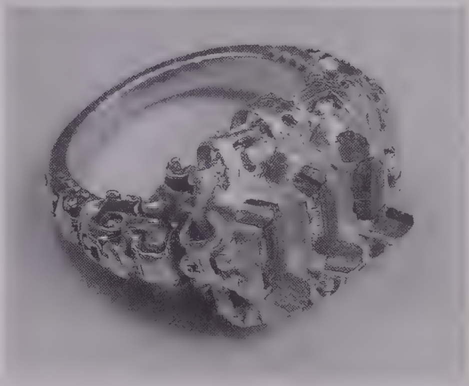
Maria van Hongarije arriveerde op 3 september te Bratislava in gezelschap van haar schatmeester Alexis Thurzó, Johan Bornemissza, slotvoogd van Boeda en Bratislava, de kanselier Stephan Brodarics, de ban van Kroatië Frans Batthyány, de bisschoppen van Veszprém en Vács, de koninklijk secretaris Miklós Oláh, haar hofprediker Johannes Henckel, Lodewijks leermeester de humanist Piso en haar Duitse hofdames. De eerste nacht na het overhaaste vertrek bracht zij met haar gevolg door in een eenvoudige burgerwoning die op het hoofdplein stond. De groep breidde zich daar nog uit met andere hofleden.[31] Te zamen moesten zij de verdediging van Ferdinand's aanspraken op Hongarije op zich nemen. Het land was verscheurd tussen de nationale partij met hun leider Zapolya en de Habsburgse partij van Ferdinand I. Johan Zapolya probeerde zelfs aanvankelijk nog de kroon te bemachtigen door Maria ten huwelijk te vragen, hetgeen zij uiteraard weigerde. De nationale partij betwistte het opvolgingsrecht van Ferdinand, waarbij zij zich beriep op een wet van 1505, waarin was bepaald dat geen buitenlander de troon mocht bestijgen. Door zijn grote aanhang kon Zapolya op 10 november 1526 worden gekroond tot Hongaars koning. Als koningin-regentes liet Maria deze kroning vervolgens ongeldig verklaren en Ferdinand tot koning uitroepen.[32] Hongarije had nu twee koningen. Daarom was het noodzakelijk Zapolya, die in de kroningsstad Székesfehérvár was gekroond, ten val te brengen. Veel geld en het bericht dat Ferdinand met een leger naar Hongarije onderweg was, zorgden ervoor dat een groot deel van de Hongaarse edelen weer overliep naar Ferdinand. Op 7 oktober 1527 riep hij een rijksdag bijeen en werd hij, nu door de gehele adel, tot koning gekozen en gezalfd door dezelfde bisschop die een jaar eerder Zapolya had gekroond. Maria wist haar rol uitgespeeld toen zij Ferdinand als wettelijk gekroonde Hongaarse koning zag. Zij verhuisde op 8 juni 1527 naar Wenen en van daaruit ging ze nog af en toe terug naar Hongarije en Bratislava. Zij deed in 1528 afstand van de landvoogdij over Hongarije. Op 13 december 1530 schreef Ferdinand dat hun tante Margaretha van Oostenrijk was overleden en dat Karel V voornemens was Maria als opvolgster te benoemen. En zo reisde de koningin-douairière in het gezelschap van een zeer klein gevolg naar de Nederlanden om wederom een nieuwe en onzekere toekomst tegemoet te gaan.

37
Neurenberg, eind 15de eeuw
De burcht te Boeda
houtsnede in:
Hartmann Schedel, 1440-1514
Liber chronicarum
Neurenberg (Anton Koberger voor Sebald Schreyer en Sebastian Kammermaister), 1493
papier, 305 fol. (incompleet), 44 x 29 cm
19de-eeuwse boekband
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, ABM i20

Nauwelijks vijf jaar kon Maria van Hongarije genieten van de burcht te Boeda en zijn prachtige omgeving. Het paleis, dat reeds in het begin van de veertiende eeuw was gebouwd, onderging met name onder koning Sigismund (1387-1437) een grote verbouwing. Ook Sigismund werd reeds bedreigd door de Turken. Daarom liet hij verdedigingstorens en machtige bastions bouwen. Onder Matthias Corvinus (1458-1490) werd het paleis verder uitgebouwd met de beroemd geworden Corvina-bibliotheek en een nieuwe vleugel. Er werden kunstige parken en tuinen aangelegd. Zo trof Maria het paleis aan toen zij als koningin van Hongarije haar plaats te Boeda naast Lodewijk II kon innemen. Maria verliet het paleis in alle haast in 1526 toen zij hoorde van de vernietigende nederlaag die haar man en zijn leger hadden geleden op het slachtveld van Mohács. Het paleis werd verwoest in 1541 onder de bezetting van de Turken. Deze houtsnede van Boeda is opgenomen in de beroemd geworden, in het Latijn geschreven wereldkroniek van de Neurenbergse stadsdokter en humanist Hartman Schedel. Het werk is ingedeeld in zes perioden, zoals gebruikelijk was in middeleeuwse beschrijvingen van de wereldgeschiedenis als heilsgeschiedenis. Het zesde en laatste tijdperk begint met de geboorte van Christus en zal eindigen met het einde der tijden. Tot slot volgt een zevende boek, waarin een visionaire blik op dit apocalyptische einde wordt gegeven. In de tekst over de verschillende wereldtijden zijn, als uitweiding, beschrijvingen opgenomen van eilanden, landen, steden, volkeren, monsters, heksen en natuurgebeurtenissen. Het is opvallend dat Schedels naam niet in de kroniek wordt genoemd, vermoedelijk omdat hij geen rol in de financiering van de editie speelde. De uitgave bevat meer dan achttienhonderd afbeeldingen en is daarmee het rijkst geïllustreerde boek uit de vijftiende eeuw. De belangrijkste ontwerpers van de houtsneden zijn Michael Wolgemut en Wilhelm Pleydenwurff. Ook wordt vermoed dat Albrecht Dürer, als leerling van Wolgemut, heeft meegewerkt. Verspreid over het boek zijn er afbeeldingen uit de bijbelse geschiedenis, van heiligen en van geestelijke en wereldlijke leiders. Het meest beroemd zijn wel de verschillende twee pagina's brede stadsgezichten, waarvan de hier getoonde houtsnede van Boeda en die van Praag (afb. 21) voorbeelden zijn.

Literatuur: Boedapest 1990; Utrecht 1993, cat. 154.

JK



38
Hongaars (vermoedelijk), midden 16de eeuw
Ring van Maria van Hongarije
goud, email en diamanten, diameter 2,2 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. Ann. Jank. 300

De ring is van gegoten goud met email, heeft een smalle scheen en naast de kop is een krulvormige renaissance-versiering aangebracht. Het sieraad zou in het bezit zijn geweest van Maria van Hongarije. Dit is bijzonder aangezien er van haar geen andere sieraden bekend zijn. De ring draagt nog sporen van blauw en groen email en op de vierkante kop is van diamanten een gotische kapitaal M samengesteld. Het Nationaal Museum in Boedapest kocht in 1928 verschillende kostbaarheden uit de schatkamer van de bedevaartskerk in het Oostenrijkse Mariazell. Behalve deze ring werd daar ook de bruidskleding van koning Lodewijk en koningin Maria gekocht. De bruidsjurk – een van de bijzondere pronkstukken van het museum –, is inmiddels gerestaureerd en geldt als de op een na oudste die in Europa bewaard is gebleven (afb. 16).

Literatuur: Boedapest 1992, p. 75 en cat. 176.

JHK/JK

39
Zevenburgen, begin 16de eeuw
Zoutvaatje van koningin Isabella
bergkristal en verguld zilver, hoogte 8,1 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. Ann. Jank. 76

Isabella (1519-1559), dochter van de Poolse koning Sigismund I uit het huis van de Jagellonen en dus een nicht van Lodewijk II, huwde in 1539 Johan Zapolya, de aartsvijand van de Habsburgers. Dit renaissance zoutvaatje heeft aan haar behoord, gezien de gegraveerde letters op de voetrand: '+ YSA BELA + R + V + '. Dit soort gebruiksvoorwerpen werd ook gebruikt aan het hof van Maria en Lodewijk in Boeda. De ronde voet staat op drie gegoten bolletjes. De houder waarin het kristallen vaatje rust is van verguld zilver. In het begin van de vorige eeuw kocht Miklós Jankovich verschillende kunstschatten, zowel sieraden als gebruiksvoorwerpen, van een gravin uit Wenen. In 1832 belandde diens gehele verzameling in het Nationaal Museum te Boedapest.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 500; Boedapest 1992, p. 62.

JHK/JK

40
Hongaars, begin 16de eeuw
Zeven lepels
verguld zilver
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 1908.22.18-24

De lepels horen bij diverse andere kostbaarheden die werden gevonden in het Zevenburgse dorp Ópálos (Opaulis) in de buurt van Radna. Verschillende van de daar aangetroffen lepels zijn versierd met renaissance-bladversiering en dragen het monogram 'B L'. Andere hebben een getorste steel met aan het eind een engeltje of de heilige Sebastiaan. In de bak van een zo'n lepel is het IHS-monogram gegraveerd. Een volgende lepel heeft een eenvoudige steel met een gegraveerd wapen (een arm met sabel) en weer een andere lepel toont een wapen met een stierekop.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 511.

JHK/JK

41

Hongaars, begin 16de eeuw

Schatvondst uit Tolna: vier bekers, vier lepels, twee gespen, zeven stuks ceintuurbeslag van verguld zilver en twee stuks van zilver, zes paar kledinghaken en drie haarspelden

zilver en verguld zilver

Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 71.59.1 en 2.c. 71.59.3 en 4.c. 71.59.5.a-b-c. 71.59.9-10-11.c en 71.59.8.c

De schat, die in een tuin te Tolna werd gevonden, was verstopt voor de Turken. In 1971 werd hij aangekocht door het Hongaars Nationaal Museum. Het monogram 'KM' van Mathias Kádas, de voormalige eigenaar, is in verschillende voorwerpen gegraveerd. Op de trechtervormige bekers is slechts aan de bovenkant een ornament gegraveerd. De stelen van de lepels zijn balustervormig, hebben een bladversiering en dragen op het uiteinde een bolletje. De gespen dragen diermotieven met plantenornamenten en ingelegde granaten. Van de granaatstenen die als versiering zijn ingezet op de sluitingen zijn er nog vijf over.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 510.

JHK/JK

42

Hongaars, eind 15de eeuw

Schatvondst uit Radna: twee bekers, schaaltje, twee lepels, ciborie, een deksel (zonder bokaal), twee onderdelen van een sluiting

verguld zilver

Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 1902.90.1-9

Deze schat werd in het bos van het Zevenburgse Radna gevonden. Op een beker (hoogte 12,6 cm) is een wapen gegraveerd met het IHS-monogram. Aan de boven- en onderrand van deze gotische bokaal is een knoestige tak gegraveerd. Aan een kant bevinden zich gotische minuskels en aan de andere kant is het Latijnse alfabet aangebracht; de bovenrand is afgezet met een reeks lelies. De andere beker is 14 cm hoog en heeft een eenvoudige gotische vorm met een kleinere rand van lelies. Het schaaltje (hoogte 5.1 cm) is aan de binnenkant verguld. De hier toegepaste decoratie van gedreven knorren – de druppelvormige versieringsmotieven – werd op het einde van de vijftiende eeuw ook door Hongaarse goudsmeden veelvuldig aangebracht op laat-gotische en renaissance objecten. De lepels hebben een peervormige bak en zijn respectievelijk 15,2 en 22 cm lang. Op een lepel is een wapen met IHS-monogram te zien en de getorste steel is bekroond met de heilige Sebastiaan. De ciborie is 27 cm hoog en een typisch voorbeeld van vroegrenaissancistisch goudsmidswerk.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 509.

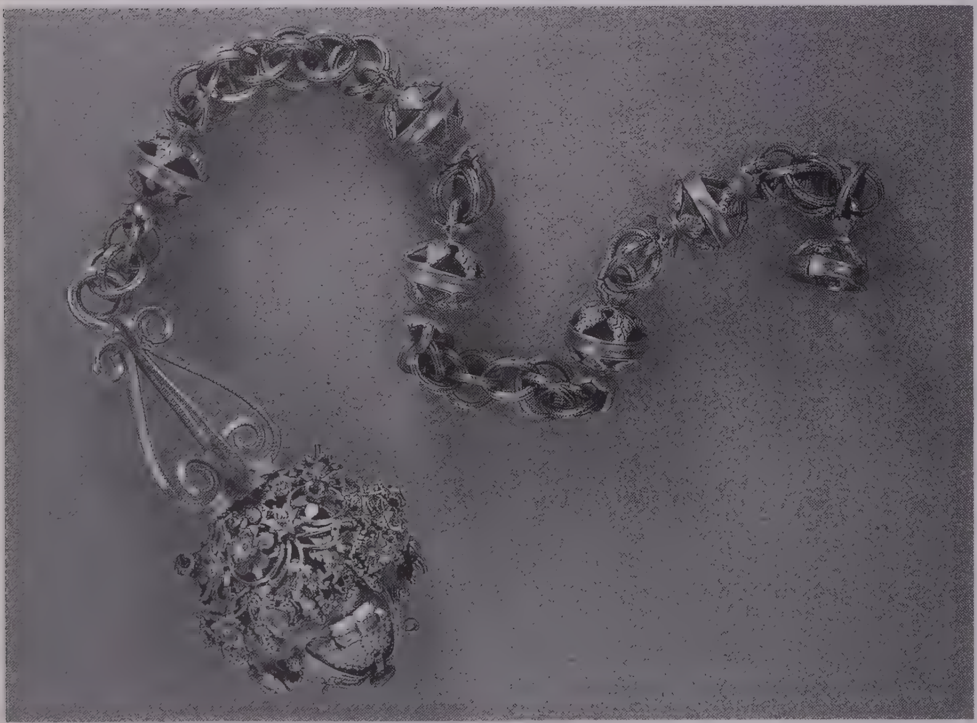
JHK/JK

43
Hongaars, begin 16de eeuw
Ketting
verguld zilver, lengte 91 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 1936.17

De ketting is ingenieus samengesteld uit twee verschillende, elk veertien maal herhaalde, schakels die zijn opgebouwd uit renaissance-ornamenten. De ketting werd in Pécsbányatelep (in het zuiden van Hongarije) gevonden in een tuin. Bij deze vondst werden nog zevenentachtig munten, diverse ringen en (kleding)sluitingen aangetroffen.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 504.

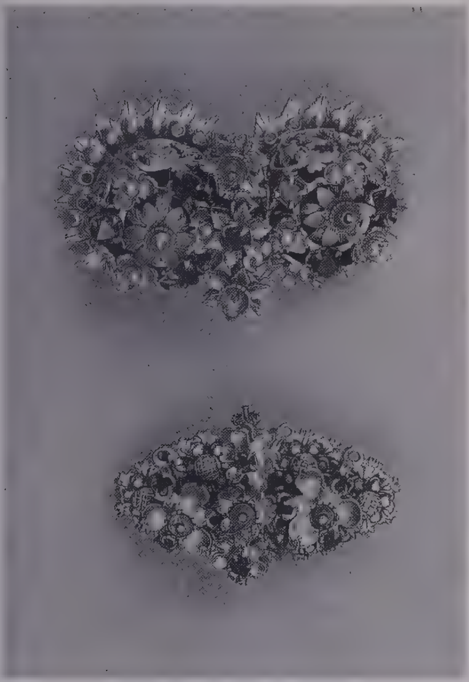
JHK/JK



44
Hongaars, begin 16de eeuw
Ketting met hanger
verguld zilver, 126 cm en 12,2 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 60.31.c en 60.33.c

De ketting is gedeeltelijk verguld en heeft drie maal afwisselend zes zilveren ringen, een vergulde, opengewerkte bol en een oogje. Op één plaats is het sieraad gebroken. De eigenlijke hanger bestaat uit een vijfdelige granaatappel met rozetten voorzien van bladmotieven en met een opengewerkte onderkant. Daartussen bevonden zich granaatstenen, waarvan de meeste nu ontbreken. Dat geldt ook voor een of andere versiering, die op de bol heeft gezeten. Van de vijf voluten waar de hanger oorspronkelijk aan was bevestigd, ontbreekt er een. Ketting en hanger werden pas bij een moderne restauratie samengevoegd.

JHK/JK



45
Hongaars, eind 15de of begin 16de eeuw
Twee sluitingen
verguld zilver, 6,2 cm en 4,8 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 1924.21 en 60.72.c

Dit soort sluitingen voor kleding is eeuwenlang in de mode geweest. Nummer 1924.21 heeft op de bladvormige uitgeschulpte randen aan de zijkant een rank met mens- en dierfiguren. Bovenop zijn drie granaten ingelegd tussen metalen parels en in het midden zes bloembladen, die nog resten dragen van groen email, met als hart een parel. Het haakje is bedekt met een rozet van drie bladeren, ook weer voorzien van granaat en parels. Eén parel ontbreekt. De andere sluiting bestaat uit twee driehoekige opengewerkte delen met drie bloemen, parels en granaatstenen. Bij het oogje waren oorspronkelijk parels ingelegd; nu zijn nog slechts de zettingen over. Deze sieraden werden met andere kledingsluitingen gevonden bij een opgraving in Zuid-Hongarije.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 504.

JHK/JK

46
Hongaars, 16de eeuw
Drie ceintures
verguld zilver, 69,5 x 1,5 cm, 62 x 1,4 cm,
54 x 1,9 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 1933.66.49, 1933.66.52 en 1933.66.55

Deze ceintures waren een geliefd en vast onderdeel bij de zestiende-eeuwse Hongaarse kledingdracht. Ze zijn alle afkomstig uit Csenger in de provincie Szatmár (in het noordoosten van Hongarije). Alle drie de ceintures tonen renaissance-motieven die op verschillende wijze in een repeterend patroon zijn toegepast. De sluithaken zijn uitgewerkt tot een drake- of slangekop en twee van de drie gordels kunnen langer of korter worden gesloten door de afhangende schakelketting; de derde ceinture, die deze mist, toont aan een zijde onregelmatigheden in het schakelpatroon, vermoedelijk als gevolg van aanpassingen in de lengte.

JHK/JK

47
Jakob Hoefnagel, 1575-1630
Gezicht op Visegrád
gravure in:
Georg Braun en Franz Hogenberg
Urbium praecipuarum mundi theatrum quintum
Keulen 1597-1598, fol. 56
33,6 x 45.5 cm;
detail van Visegrád 16,3 x 45,3 cm
gesigneerd en gedateerd: 'Communicavit G. Houfnaglius depict: a filio A(nno) 1595'
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 58.2091

Het, oorspronkelijk gotische, zomerpaleis van Lodewijk en Maria in Visegrád werd ten tijde van Matthias Corvinus verbouwd tot een prachtig renaissance-paleis. Door de voortdurende oorlogen tegen de Ottomanen werd het paleis, evenals de burcht in Boeda, tussen 1526 en 1543 totaal verwoest. Miklós Oláh, Maria's secretaris en later aartsbisschop van Gran (Esztergom), beschreef de koninklijke residentie in zijn in 1536 geschreven *Hungaria* als volgt: 'De stad Visegrád, die door de Duitsers Plintenburg wordt genoemd, ligt vijf mijlen westelijk van Boeda verwijderd aan de oever van de Donau, aan de voet van een reusachtig woud waarin wilde katten en andere wilde dieren leven. Ten oosten van de stad ligt zeer prachtig gelegen de residentie. De schoonheid van dit paleis laat zich nauwelijks verwoorden. De paleiszalen en andere koninklijke ruimtes (350 of meer) zijn zo groot dat het de residentie zou kunnen zijn van wel vier koningen met hun gevolg ... De Donau is slechts tweehonderd stappen van de paleispoort, die opengaat naar de rivier toe, verwijderd. In het park is een wijn- en boomgaard ...'. Bij het verder lezen van deze beschrijving lijkt het alsof het geschrevene handelt over de renaissance-paleizen die Maria later in de Nederlanden liet bouwen, zoals het kasteel van Binche. De ideeën voor de bouw daarvan zal zij hier in Visegrád hebben opgedaan. Volgens Oláh kon alleen het parlementsgebouw in Parijs zich meten met deze residentie. In het midden van deze houtsnede staat het opschrift: 'VIZZEGRAD germanice PLINDENVRG'. Op de achterkant is de interessante beschrijving: '... Unden am Berg negst der Donau ligt ein Stättlin von den Türcken verwust vnd verbrandt dahin sich der Vngrische Kenig vorzeiten wegen des gesunden luffts vnd sonderlicher lust offtermals begeben ... Seine alte herrligkeit zeigen noch an die grosse verfallene Mawren vnd Steinhauffen der Keniglichen Pallest vnd Heusser. Vnd vnder andern wirdt noch gesehen ein pferdtstall von 60. Pferden von Marmor vnd gehawenen steinen gebawet also rein und sauber dass es zu verwundern ...'.

Literatuur: Schallaburg 1982, p. 377, cat. 346.

GR/JK

48
Isaac Major, ca. 1576-1630 (werkplaats van)
Portret van koning Lodewijk II
voor 1632
gravure in:
F. Nádasdy, N. Avancini, *Mausoleum potentissimorum ac gloriosissimorum Regni Apostolici Regum...* , Neurenberg 1664, fol. 47
22,2 x 14,6 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 6778

De gravure, waarop Lodewijk staande is afgebeeld als koning van Hongarije, gaat terug op niet naar het leven gemaakte voorbeelden. Er wordt echter een goed beeld gegeven van de kledij van de Hongaarse vorst. De gravure verscheen pas in de geciteerde uitgave uit 1664 lang nadat de plaat door Isaac Maior was gestoken. De koninklijke secretaris Lörinc Ferenczffy had in de jaren dertig een serie gravures besteld, die zouden worden opgenomen in een driedelige Hongaarse geschiedenis van de koninklijke historiograaf Elias Berger. Dit werk kon echter niet worden gerealiseerd. Daarom verschenen de daarvoor vervaardigde prenten niet eerder dan in 1664, nu met het voorwoord van F. Nádasdy en de lofrede van N. Avancini.

Literatuur: Rósza 1973, p. 1-38.

GR

49
Karel van Sichem, † 1604
Portret van koningin Maria van Hongarije
gravure, 18,6 x 14,2 cm
gesigneerd: 'K v Siche(m) Sculp. et excud.'
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 5610

De gravure, waarop Maria van Hongarije staande is afgebeeld, is een kopie naar een boekillustratie van Christoffel van Sichem uit 1601. Na de slag bij Mohács in 1526, waarbij haar echtgenoot de dood vond, heeft de koningin zich alleen nog maar laten portretteren in weduwendracht en deze gravure gaat voort op die traditie. Het onderschrift luidt 'Maria Regina Hongar(iae) Guber(nator) Belgii Soror Imperator(is) Caroli Quinti', Maria koningin van Hongarije, regentes van de Nederlanden, zuster van keizer Karel V.

GR

50
Hongaars, ca. 1530
Kacheltegels met de beeltenis van Anna van Hongarije en van Ferdinand I
21,5 x 20,6 cm en 22,3 x 19 cm
Boedapest, Museum voor Toegepaste Kunsten, inv. 4825 en 4826

In de eerste helft van de zestiende eeuw waren kachels bekleed met tegels voorzien van vorstenportretten zeer geliefd. De twee als pendanten te beschouwen majolika kacheltegels zijn geglazuurd in de kleuren wit, bruin en blauw op een groene achtergrond met een boogstelling. De bovenhoeken zijn versierd met blauwe, witte en gele rozetten. Anna draagt een dubbele ketting met hanger en ze houdt het gekroonde Hongaarse wapen voor zich. Ferdinand draagt over een kostbaar kledingstuk de ordeketen van het Gulden Vlies. In zijn handen houdt hij het samengestelde wapen van Oostenrijk en Bohemen. De portretten zijn gemaakt naar gravures uit 1526 door de Neurenberger Erhardt Schoen (na 1491-1542).

Literatuur: Boedapest 1988, cat. 532 en 533.

JK

51

Historiepenningen en medaillons betreffende Maria en Lodewijk of hun omgeving

51-1

Borstbeeld van koning Vladislav II (1456-1516)

zilver, diameter 5,3 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 35/884-5

Voorzijde: omschrift 'WLADISLAVS.D.G.R. UNGARIE.ET.BOHEMI'. De koning is zonder baard afgebeeld. Keerzijde: zonder opschrift. Twee tegen elkaar aangeleunde wapens, de balken van Hongarije en de klauwende leeuw van Bohemen. De munt heeft vermoedelijk betrekking op de dubbelverloving van de kinderen van koning Vladislav in 1515.

Literatuur: Habich 1929, deel 1, p. 39.

51-2

Bernhard Behaim (muntmeester)

Keizer Maximiliaan I te paard, 1509

zilver, diameter 5,3 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. Delhaes II.88

Deze munt is geslagen ter ere van de keizerkroning van Maximiliaan. De keizer is te paard afgebeeld in harnas en met keizerskroon. Op de keerzijde is een uit zevenentwintig schilden samengesteld heraldisch overzicht gegeven van het Habsburgse imperium. De munt heeft als voorbeeld gediend voor de munt van Lodewijk uit 1525 (zie 51-4). Randschrift voorzijde: 'MAXIMILIANUS.DEI.GRA.ROM.IMP.SEMP. AVG.ARCHIDVX.AVSTRIE.'. Randschrift keerzijde: 'PLURIUMQ.EUROPE.PROVINCIARREX.ET.PRINCEPS. POTENTISIM.'.

51-3

De Hongaarse koningskroning van Lodewijk II, 1508

1544
zilver, diameter 2,95 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. Delhaes I.8

Voorzijde: het gekroonde koningskind op een kussen en daaronder het woord 'CORONATUS', 'gekroond'. Als randschrift binnen twee gladde randen: 'LUDOVICUS.FILIUS.R.UNGA.&.BOHEMI. 1508.'. Op de keerzijde binnen een dubbele gladde rand in negen regels: '1544.BUDA.POTENS. ET.PANNONY.GENS.MARTIA.REGNI.QUOD.**ESSET.S* **ERET.ISTE.PUER.V-G'.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 532.

51-4

Bernhard Behaim (muntmeester)

Koning Lodewijk II te paard, 1525

zilver, diameter 5,4 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. R.III.100

Voorzijde: ruiterportret naar links van Lodewijk in harnas en met koningskroon. Binnen een dubbele parelrand de tekst 'LUDOVICUS.DEI. GRACIA.HUNGARIE.DALMACIA.CROACIA.EC:REX:'. Binnen dit randschrift nog: '.KREMNICZ. BERNHART. BECHEM.'. Op de keerzijde de gekoppelde wapens van Lodewijk en Maria, daaroverheen de keizerskroon en daaronder het ineengestrengelde monogram 'LM', omringd door zeven kleinere wapenschilden, door guirlandes bijeengehouden. Binnen een dubbele parelrand de tekst 'MARCHIO.MORAVIA.DUX. LUCENBURGENSIS.ET.SLESIA.M.D.XXV +'.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 533.

51-5

Lodewijk II en Maria, 1526

zilver, diameter 4,1 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. R.III.18

Voorzijde: borstbeeld van koning Lodewijk naar links in pelsmantel en met hoed; over zijn tabbaard draagt Lodewijk de keten van de Orde van het Gulden Vlies. Opschrift: '15-26 ETATIS SUE 30' en als randschrift: 'LUDOVIC.UNGA.EC.REX.CONTRA. TURCA.PUGNANDO.OCCUBUIT'. Op de keerzijde is het borstbeeld van Maria naar rechts weergegeven. De vorstin is gekleed in een hooggesloten japon, waarover ze een parelketting met hanger draagt. Haar hoofd is bedekt met een hoed. Binnen een gladde omlijsting staat het randschrift: 'MARIA. REGINA.EC. QUOS.SEUS.CONIUNXIT.HOMO.NON.SE.'

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 534.

51-6

Michael Hohenauer (of 'Hieronymus Magdeburger')

Lodewijk II en Maria, 1526

zilver, diameter 4,1 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 43/957-22
(niet afgebeeld)

Deze munt is een variant op de voorgaande. Maria is hier naar links afgebeeld. Het omschrift geeft als aanvulling bij de afgebroken tekst op de vorige penning: 'NON.SEPERET', 'wat God verbonden heeft zal de mens niet scheiden'. De historiepenning van Lodewijk en Maria geldt als het beste werkstuk van de medailleur en stempelsnijder Michael Hohenauer.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 535.

51-7
Christoph Fueszl
Koningin Maria en de Slag bij Mohács, 1526
zilver, diameter 4,4 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. Delhaes I.22

Op de voorzijde is de portretbuste van Maria, naar links, afgebeeld. De vorstin is nagenoeg identiek weergegeven als op beide hiervoor beschreven penningen. Hier bevindt haar borstbeeld zich onder een renaissancistische boogstelling, geflankeerd door het wapenschild van Hongarije en dat van Bohemen. De tekst op de onderste helft van deze zijde van de munt luidt: 'MARIE.HVNGAR.BOHEM.QVAE.REGINAE.IAM.PRO.CESRAE.CAROL.VO.IN.FLANDRIS.EFFIGIES'. Op de keerzijde is de Slag bij Mohács afgebeeld: links de koning te paard met een regiment ruiters en rechts tegenover hen een groep aanvallende Turken. De tekst onder deze scène luidt: 'LVDO.HVNG.BOEM.ZC.REX.ANV.AGENS.XX.IN.TURCAS.APUD.MOHAZ.CUM.PARVA.SUORUM.MANU.PUGNAS.HONESTE.OBYT.MDXXV'.

51-8
Lodewijk II en Maria, en de Slag bij Mohács, 1526
zilver, diameter 4,35 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. SZ.I.110.3

Op de voorzijde van deze penning, een variant van de vorige, is het koningspaar afgebeeld, Lodewijk en Maria die elkaar aankijken. De beeltenissen van de vorst en vorstin komen overeen met die op de hiervoor beschreven penningen. Onder het dubbelportret staat in vijf regels: 'LVDO.VNGAR.BOHE.QVE.REGIS.ET.MARIAE.REGINAE.DVLCISS.COIUGIS.AC.PROCES.IN.FI**'. De keerzijde is identiek aan de keerzijde van de hiervoor beschreven munt.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 536.

51-9 a-b
Lodewijk II en Maria, 1526
albast, diameter circa 6 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 27.1./980-1 en inv. 105/1971-1

Op deze twee als pendanten te beschouwen albasten, die in 1526 werden gemaakt, staat Lodewijk naar rechts afgebeeld en Maria naar links. Lodewijk draagt de keten van de Orde van het Gulden Vlies, met de schakels in de vorm van de vuurslagen en de vonkende vuursteen. Maria draagt over haar hooggesloten japon weer een dubbel collier met een hanger. Als enig opschrift is op beide medaillons het jaartal 'M.D.XXVi' te lezen.

Literatuur: Habich 1929, deel 1, p. 97.

51-10
Lodewijk Neufahrer (naar)
Maria als weduwe, ca. 1536
zilver, diameter 3,4 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. Delhaes I.23

Deze penning toont op de voorzijde Maria in weduwendracht en pelsmantel. Het randschrift is als volgt: 'MARIA.REGINA.VNG.VIDVACAROLI.CESA.ET.FERDI.REG.SOR'. Op de keerzijde is een zinnebeeldige voorstelling aangebracht met als randschrift: 'IN.PACIENCIA.POSSEDEBITIS.ANIMAS.VESTRAS.LUCE.XXII'.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 540.

51-11
Leone Leoni, 1509-1590
Koningin Maria, 1521
ca. 1550
zilver, diameter 7,3 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 9/880-6

Deze forse historiepenning met de beeltenissen van Maria van Hongarije en haar broer keizer Karel V is beduidend gedetailleerder dan de overige hier beschreven medaillons en penningen. Zowel in de gelaatsuitdrukkingen als in de kleding komt dit duidelijk uit. Op de voorzijde is het borstbeeld van Maria weergegeven, naar links, en zij draagt een hoog gesloten, modieuze japon en op haar hoofd een rijk gedecoreerde hoed. Om haar hals hangt de gebruikelijke dubbele ketting met hanger. Het randschrift luidt 'MARIA.HVN.BOH.REG.MDXXI'. De keerzijde geeft het borstbeeld, naar rechts, van keizer Karel V in een fijn bewerkt harnas. Om zijn status te benadrukken en om hem in de traditie van de antieke keizers te plaatsen – hetgeen ook door het randschrift wordt benadrukt –, is zijn hoofd getooid met de lauwerkrans. Om zijn hals draagt de Habsburger de keten van de Orde van het Gulden Vlies. Het randschrift luidt: 'IMP.CAES.CAROLVS.V.AUG'.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 538.

51-12
Peter Flötner, ca. 1485-1546
Maria, Karel V en Ferdinand I, 1532
zilver, diameter 10 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 97/1970-146

De ene zijde van deze gedenkpenning toont in reliëf de portretbuste van Maria, omgeven door betrekkelijk primitief graveerwerk en geflankeerd door de initialen 'MR' en 'KV', voor 'Maria Regina' en 'Karolus V'. Maria draagt ook hier de kledij waarin ze meestal op munten en penningen werd afgebeeld. De andere kant van de penning toont in reliëf de portretbustes van haar broers Karel V en Ferdinand I, en een uitvoerig opschrift. Terzijde van de vorsten is aangeduid wie het betreft: links 'K.Q.' voor 'Karolus Quintus' en rechts 'REX.F.I' voor 'Koning Ferdinand I'. Boven hun hoofden staat bovendien in vijf regels 'CAROL.V.FER.I.FRES.RO.IMP.ET.RE.RE.HISP.UTRVO.SI CI.VNG.BOE.ZC.ARCHID.AUST.D:BURG:1532'.

51-13
Hans Reinhart, † 1581
Keizer Karel V, 1537
zilver, diameter 6,6 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. R.III.478

Deze penning toont Karel V met scepter, rijksappel en keten van het Gulden Vlies. Het randschrift luidt: 'CAROLUS.V.DEI.GRATIA.ROMAN. IMPERATOR.SEMPER.AUGUSTUS.REX.HIS.ANNO.SAL. M.D.XXXVII.AETATIS.SUAE.XXXVII'. Op de keerzijde staat het rijkswapen, gedragen door de dubbelkoppige Habsburgse adelaar. Tussen de beide adelaarskoppen is de keizerskroon geplaatst. Het wapenschild is omgeven met de keten van de Orde van het Gulden Vlies en wordt geflankeerd door de Zuilen van Hercules met de wapenspreuk van Karel: 'PLUS OULTRE'.
De medailleur Hans Reinhart signeerde de penning met zijn initialen 'HR' tegen de onderrand van de penning.

51-14
Hans Daucher, ca. 1485-1538
(toegeschreven)
Ferdinand I en Anna van Hongarije, 1523
verzilverd brons, diameter 5,3 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 29/940-123

Voorzijde: dubbelportret, naar links, van het vorstenpaar Ferdinand en Anna. Boven de portretbusten staat in twee regels als half randschrift de tekst: 'FERD.ARCH.AVSTR.ET.ANNE. HVG.REG.COIVGV.EFFIGIES . AETA.VTRIVSQVE.ANNO. XX'. Ter weerszijden van Anna en Ferdinand is de penning gedateerd: 'M.D.XX.III'. Op de keerzijde staat het ineengestrengelde monogram 'AF', voor Ferdinand en Anna, binnen de keten van de Orde van het Gulden Vlies: de vuurslagen en de vonkende vuurstenen als schakels waaraan midden onder de ramsvacht hangt.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 544.

51-15
Hans Daucher, ca. 1485-1538
(toegeschreven)
Ferdinand I en Anna van Hongarije, 1524
zilver, diameter 5,5 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. SZ.I.118.1

Deze tweede aan Hans Daucher toegeschreven penning op Anna en Ferdinand toont op de voorzijde de portretbuste van de jonge vorst, naar links, met als randschrift: 'EFFIG.FERDIN.PRINCIP.ET. INFANT.HISPAN.ARCH.AUSTR.ET.RO.IMP'. Als tweede regel boven zijn hoed:'VICAR'. Terzijde van het borstbeeld van Ferdinand staat zijn leeftijd aangegeven: 'ANO.ETAT.SVE.XXI'. Op de keerzijde is het borstbeeld van Añna, naar links, geplaatst met het omschrift: 'EFFIGIES.SER.ANNE.HVGA. REGINE. ARCH.AVSTR.DUCISS.BURGU.ET.COM.TYRO'. Links en rechts van Anna staat ook haar leeftijd vermeld: 'ANO.AETO.SUE.XX'.

Literatuur: Habich 1932, deel I-1, p. 64.

51-16
Ferdinand I, 1528
zilver, diameter 4,2 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. Delhaes 36

Voorzijde: koning Ferdinand – in harnas en met kroon, scepter in de rechterhand – te paard, naar rechts gewend. Ferdinand is geflankeerd door twee vaandeldragers met respectievelijk het Boheems-Hongaarse en het Oostenrijkse wapen. Voor de vorst neergeknielde mannen vragen om genade. Omschrift: 'FERDINAND.D.G.HVNG.BOEM. DALCROA.ZC.REG.INF'. Keerzijde: een door vierengedeeld schild waarvan het eerste en vierde kwartier het Hongaarse wapen geven, in het het tweede en derde staan de Boheemse leeuwen. Daaroverheen is in het midden het samengestelde Habsburgse wapenschild geplaatst met in het hartschild de Tiroolse adelaar. Boven het schild staat het jaartal '1528'. Randschrift: 'HISP.ARCHID. AVST.DVC.BVRG.ZC.COMIT.TIROLIS'.

Literatuur: Praag 1896, cat. 2003.

51-17
Ferdinand I, 1522
zilver, diameter 4,35 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. Delhaes II.107

Voorzijde: Ferdinand in harnas en gekroond te paard, naar rechts rijdend. Onder in het midden op de munt het jaartal '1522'. Randschrift: 'FERDINANDVS.DEI.GRACIA.PRINCEPS.HISPANIARU'. Keerzijde: het aartshertogelijk wapen met hertogshoed en daaromheen de keten van het Gulden Vlies, omringd door tien kleinere wapenborden. Randschrift: 'ARCHIDVX.AVSTRIE. DUX.EVRGVNDIE.ET.CARINT'.

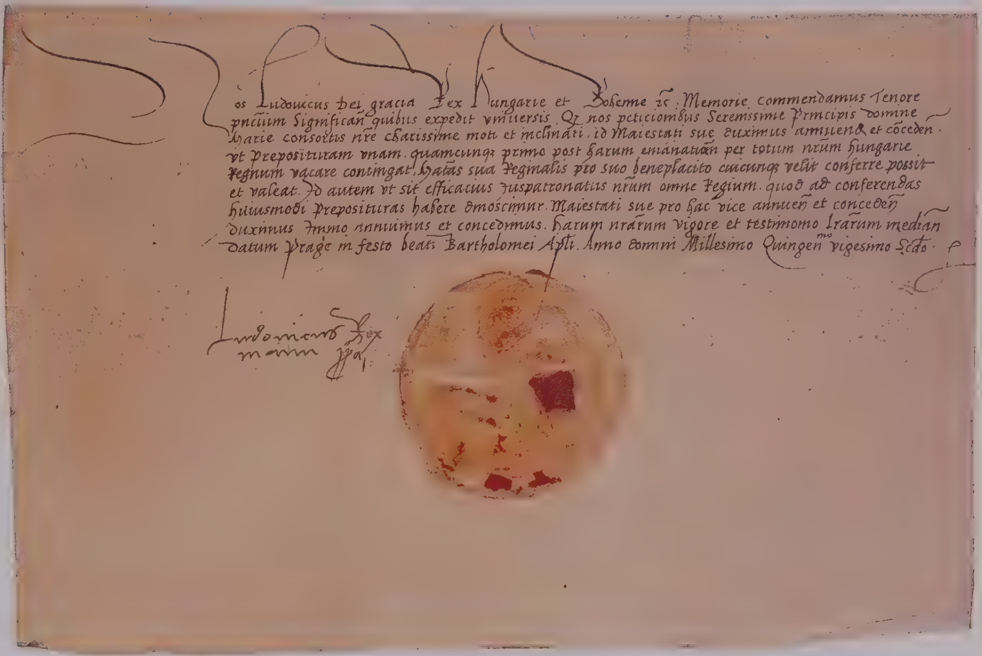
Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 541. (Met dank aan Edit Háider en V. Héri)

JK

52

Akte waarin Lodewijk II aan Maria van Hongarije het recht verleent een benoeming te doen op een vrijkomende kerkelijke post

Praag, 24 augustus 1522 (op de feestdag van apostel Bartholomeus)
papier; onder de tekst opgedrukt zegel; eigenhandige handtekening van Lodewijk II
Boedapest, Hongaars Rijksarchief, DL 89166


Nos Ludovicus Dei gracia Rex Hungarie et Boheme etc. Memorie commendamus Tenore presencium Significantes quibus expedit universis. Quod nos peticionibus Serenissime Principis domine Marie consortis nostre charissime moti et inclinati, id Maiestati sue duximus annuendum et concedendum, ut Preposituram unam, quamcunque primo post harum emanationem per totum nostrum Hungarie Regnum vacare contingat, Maiestas sua Reginalis pro suo beneplacito cuicunque velit conferre possit et valeat. Id autem ut sit efficacius iuspatronatus nostrum omne Regium, quod ad conferendas huiusmodi Preposituras habere dinoscimur, Maiestati sue pro hac vice annuendum et concedendum duximus, Immo annuimus et concedimus. Harum nostrarum vigore et testimonio literarum mediante. Datum Prage in festo beati Bartholomei Apostoli. Anno domini Millesimo Quingentesimo vigesimo Secundo.
Ludovicus Rex manu propria

Lodewijk II staat zijn vrouw koningin Maria op haar eigen verzoek toe om het eerste proostschap dat in Hongarije vacant komt na het uitgeven van de oorkonde, naar believen aan iemand te verlenen, en voor één keer draagt hij zijn patronaatschap aan haar over betreffende het vergeven van een proosdij ('iuspatronatus nostrum omne regium, quod ad conferendas huiusmodi preposituras habere dinoscimur, maiestati sue pro hac vice annuendum et concedendum duximus'). De uitoefening van dit recht was al lang onderwerp van ruzie en onderhandeling tussen de Hongaarse koning en de Heilige Stoel. Het patronaatschap van de Hongaarse koningen werd op het Concilie van Konstanz in een kardinaalsoorkonde bekrachtigd en voortaan werd hiernaar verwezen bij het verlenen van een kerkelijk beneficie. Het voordragen van een kandidaat en de benoeming waren het recht van de Hongaarse koning en de paus bevestigde alleen, behalve in geval een kerkelijk persoon in Rome was overleden. De koning droeg zijn recht vaak over aan kerkelijke en zelfs wereldlijke personen. Het kwam ook voor dat de koning de praktijk volgde van de pausen – hetgeen overigens op het Lateraanse Concilie in 1179 was verboden – om nog niet vacant gekomen beneficiën al van tevoren te verlenen of om het recht daartoe al aan iemand uit te geven. Koning Matthias bijvoorbeeld verleende in de vijftiende eeuw dit laatste recht aan zijn vrouw Beatrix, vergelijkbaar met de hier beschreven door Lodewijk aan Maria verleende volmacht. In plaats van de in 1480 in Rome overleden bisschop van Modrus (voormalige graafschap in Croatië) benoemde Beatrix – tegen de benoeming van paus Sixtus IV in – haar biechtvader. Maria maakte gebruik van haar recht op 24 augustus 1526, toen Lodewijk het paleis had verlaten voor zijn strijd tegen de Ottomanen (vergelijk cat. 57).

Literatuur: Fraknói 1895; Malyusz 1958.

ZK

53

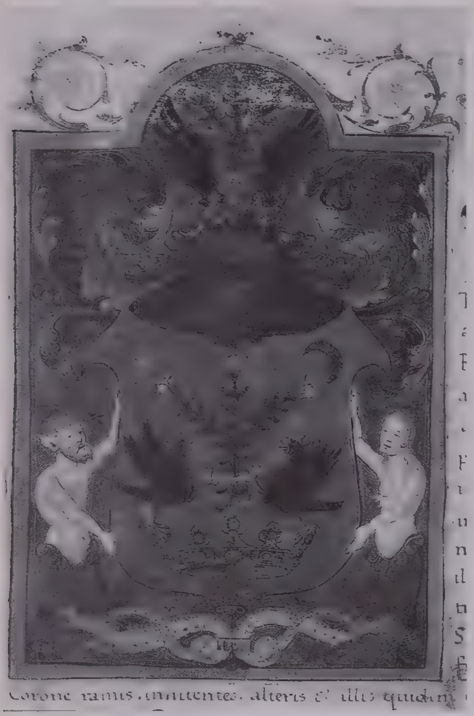
Wapenbrief voor Andreas Bicskey, met de afbeelding van Lodewijk te paard

Boeda, 13 juli 1520 (de feestdag van de maagd en martelares Margaretha)
perkament, 41,6 x 64,2 cm
afgebeeld detail: wapenbeeld, 13,7 x 11,7 cm
afgescheurd zegel
Boedapest, Hongaars Staatsarchief, DL 72296

Lodewijk II bekrachtigt voor András Zalay van Bychke (Bicskey) de schenkingsbrief die de paladijn Imre Perényi op 3 maart 1516 aan András Zalay, de koninklijk onderstalmeester, verleende. Aan András Zalay werd een herenhuis met tuin geschonken in Bicske (stadje met marktrecht in het district Pest). Bovendien kreeg Zalay op het landgoed Chapol (eveneens in Pest) een bewoond en een onbewoond, onvrij – met lijfeigenen – boerenerf met alle vruchtgebruik van dien. De voorwaarden voor het erven en verpanden werden eveneens vastgelegd. De koning ontheft hem – als erkenning voor de verdienste van Bicskey – uit de niet adellijke boeren stand en adelt hem; in alle bovengenoemde bezittingen laat hij de koninklijke rechten aan hem over en verleent hem een wapen. Op het blauwe, staande renschild met spitse schildvoet is op gras een rijkelijk getuigd wit paard afgebeeld. De ruiter is Lodewijk II die met goud versierde groene kleren draagt, het lange blonde haar reikt tot zijn schouders en op zijn hoofd zien we een kroon. Een man houdt zijn paard vast en wendt zich naar de koning. De man draagt blauwe kleren met een rode, mouwloze toga. Achter hen een man die zich naar rechts wendt in een blauwzwarte toga met een witte broek. Hij schiet op een, in de rechterbovenhoek vliegende witte zwaan. De twee staande figuren van deze jachtscène zijn waarschijnlijk István Imreffy van Szerdahely, onderstalmeester met zijn familielid, András Bicskey. Op het schild rust een steekhelm waarop als helmteken een granaatappelvormige, groen-blauw-goudkleurige versiering. De dekkleden zijn groen, blauw en bruin. De schildhouders zijn een triton en een sirene.

Literatuur: Nyulásziné 1987, p. 128, afb. XLVII.

ZK



54
Bakócz-monogrammist, eerste kwart 16de eeuw

Wapenbrief voor Nikolaus Imreffy van Szerdahely, afgegeven op bevel van Lodewijk II

Pozsony, 11 november 1523 (op de feestdag van de heilige Martinus)
perkament, 45,8 x 68 cm
afgebeeld detail: wapenbeeld 16,4 x 10,2 cm
afhangend zegel
Boedapest, Hongaars Staatsarchief, DL 93845

Lodewijk II bekrachtigt en vermeerdert als erkenning van verdienste het oude wapen van zijn onderstalmeester en raadsheer Mihály Imreffy van Zerdahel (Szerdahely) en verleent hem het 'jus gladii'. Op het oude wapen stond een gestengelde en gebladerde lelie met drie bloemkelken tussen een wassenaar en een ster op een saffierkleurig (blauw) veld. Ter ere van de familie Imreffy voegde Lodewijk II een gouden kroon aan de wortel van de plant toe. Boven de kroon bevinden zich twee gekroonde adelaars met open bek en uitgestoken tong, en ze steunen met de ene poot op de kroonbladen en met de andere raken ze het midden van de stengel aan en de kop is omhoog gericht. Op de aanziende traliehelm – overigens niet beschreven in de oorkonde – bevindt zich een 'fleur de lys' kroon en uit het midden van de kroon, tussen twee zwarte adelaarsvleugels (een 'vlucht'), groeit een leliestengel identiek aan die van het schild. Van de helm waaieren blauwe en groene bladvormige dekkleden uit naar beneden. De schildhouders zijn een triton en een sirene. Aan de bovenkant van de wapenbrief is een bloemenrand aangebracht en in het midden daarvan bevinden zich twee engelen die het Hongaarse wapen dragen. De oorkonde heeft een rijke renaissance-omlijsting: links een kandelaber met engelen, putti en tritons, rechts een afgesneden iris. De familie Imreffy is vanaf 1282 bekend. Imreffy was onderstalmeester en een van de geliefde hovelingen van de koning. Uit de hofboekhouding blijkt dat onder het toezicht van de stalmeester vele paarden, wedstrijdpaarden en een groot aantal koetsen stonden.

Literatuur: Nyulásziné 1987, p. 129, afb. L.

ZK

55
Bakócz-monogrammist, eerste kwart 16de eeuw

Wapenbrief voor Frans Forgách

Boeda, 27 mei 1525 (op zaterdag, na Hemelvaartsdag)
perkament, 52 x 67,2 cm
afgebeeld detail: wapenbeeld 16,5 x 12 cm
afhangend zegel en eigenhandige handtekening van Lodewijk II
Boedapest, Hongaars Staatsarchief, DL 60103

Lodewijk verleent aan de schenker van Maria, Ferenc Forgách en zijn broers Sebestyén en aan zijn kamerheer Zsigmond en diens broer Miklós voor hun trouwe diensten en de goede oude faam van de familie, een wapen met de stukken die de familie al vanouds gebruikte. Op het lazuurkleurige veld van het renschild met gebogen ronde onderkant is een helm met het borstbeeld van een jonge maagd afgebeeld. Naast haar gekroonde hoofd staat links en rechts een naar elkaar toegekeerde wassenaar. De schildhouders zijn een triton, een sirene en twee putti, zittend op een hoorn des overvloeds. Tegelijk met het wapen verleent de koning ook het 'jus gladii'. Dit betekende dat de familie Forgách op hun landgoederen betrapte misdadigers mocht laten ophangen, radbraken, onthoofden, verbranden of anderszins straffen. Van de stukken op het schild komt de wassenaar al in 1299 voor op een zegel van Tamás Forgách, graaf van Bars en Nyitra (nu Slowakije). In 1406 is de bovenbeschreven afbeelding op het zegel van Péter Forgách te zien. Volgens de legende kreeg Balázs Forgách voor het vermoorden van Karel II (de Kleine) van Anjou in 1386 de eer om op zijn schild het borstbeeld te voeren van Maria van Anjou, dochter van de Hongaarse koning Lodewijk I (de Grote). In werkelijkheid is de figuur ontleend aan het Bebek-wapen. De Forgáchs waren vanaf de dertiende eeuw bekende groot-grondbezitters. De naam werd voor het eerst in 1330 gebruikt door een familielid genaamd Miklós. De twee takken van de familie zijn Ghimes en Gács. Het wapen wordt als het laatste werk van de schilder van de Radák-wapenbief oftewel de Bakócz-monogrammist beschouwd.

Literatuur: Boedapest 1987, p. 129, afb. LII.

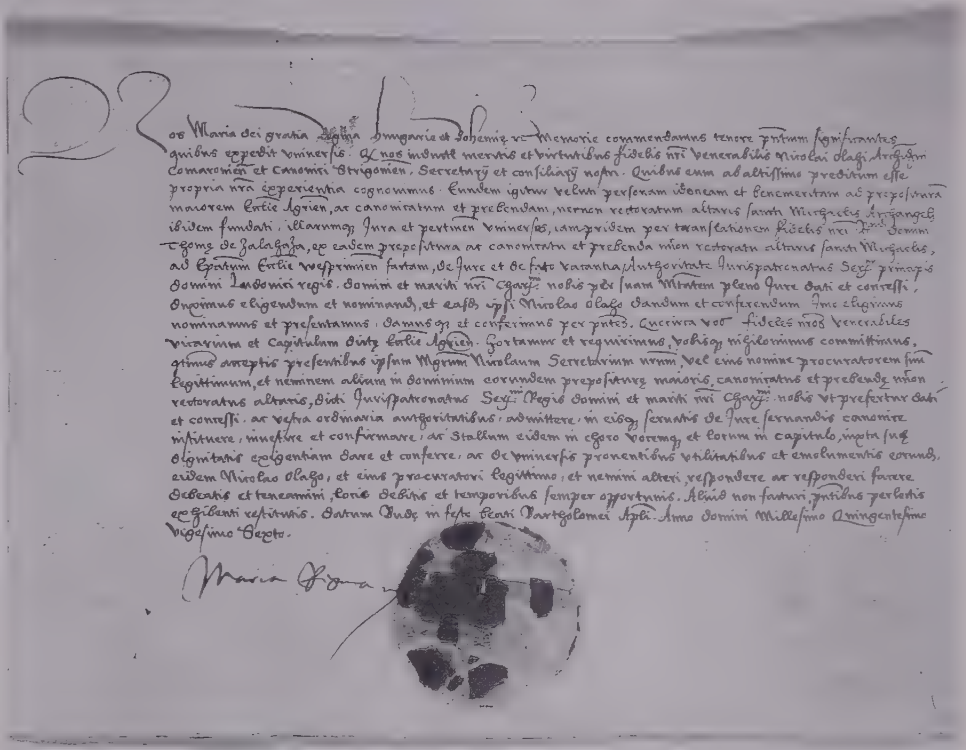
ZK

56
Desiderius
Wapenbrief voor Johann Campanellis
Boeda, 22 januari 1526 (op de feestdag van de heilige Vincentius, boeteprediker)
perkament, 50,2 x 58,8 cm
afgebeeld detail: wapenbeeld 15,3 x 12,6 cm
afhangend zegel en eigenhandige handtekening van Lodewijk II
Boedapest, Hongaars Staatsarchief, DL 39350

Lodewijk II verheft, op grond van zijn verdiensten, Johannes Campanellis van Bursel in de adelstand – na bemiddeling van de koninklijke hoofdkamerheer, de Spanjaard Augustinus Velasques – en verleent hem een wapen: een achtkantig rood schild met in het midden een witte klauwende leeuw met open muil die klaar is voor de aanval. De leeuw wordt door een blauwe balk als het ware door midden gesneden. Op de balk zijn drie gouden 'fleur de lys' (heraldische lelies) afgebeeld. Op het schild rust een witte helm met een uitkomende witte leeuw als helmteken. De bladvormige dekkleden zijn blauw en goud. Het schild wordt door putti gedragen. De wapenschenking werd met het recht op algehele tolvrijheid ter land en ter water uitgebreid. De oorkonde heeft twee eigenaardigheden: het is uniek in de Hongaarse praktijk dat de schilder van het wapen, de Italiaanse meester Desiderius, ook wordt genoemd. Bovendien worden – en dit is ook vrij zeldzaam – de stukken van het schild verklaard: de leeuw staat voor de dapperheid en de verdiensten van Campanellis in de krijgskunst, de lelie symboliseert zijn eerlijkheid en rechtgeaardheid.

Literatuur: Nyulásziné 1987, p. 129-130, afb. LIII.

ZK



57
Akte waarin Maria van Hongarije Miklos Oláh benoemt tot kanunnik van Esztergom
Boeda, 24 augustus 1526 (op de feestdag van apostel Bartholomeus)
papier, onderaan de tekst opgedrukt zegel; eigenhandige handtekening van Maria
Boedapest, Hongaars Staatsarchief, DL 89227

Koningin Maria benoemt – gebruikmakend van haar eenmalig recht van patronaatschap ('jus supremi patronatus') dat zij van de koning had gekregen op 24 augustus 1522 (vergelijk cat. 52) – Miklós Oláh (1493-1568) aartsdiaken te Komárom, kanunnik te Esztergom, secretaris en raadsheer van de koningin, tot grootproost van Eger, tot kanunnik met kanonikale prebende aldaar en tot rector van het Michael-altaar. Deze genoemde waardigheden waren vacant door het vertrek van Tamás Zalaházi (1473/75-1535) naar het bisdom van Veszprém en Maria beveelt de kapittelheer om in deze functie en die van stalmeester Miklós Oláh oftewel zijn vertegenwoordiger in te wijden en te bekrachtigen en hem van de inkomsten van zijn beneficie rekenschap geven. Miklós Oláh was een geletterd man (zie ook cat. 58, 83 en 84). Hij behoorde tot de kring van de humanist György Szathmáry en was een aanhanger van Erasmus. Hij blonk uit in Latijn, Frans en Grieks, en was tevens een verdienstelijk rhetoricus. Als secretaris van koning Lodewijk volbracht hij reeds allerlei diplomatieke missies. Hij was eerst proost en na 1526 bisschop van Eger. Hij heeft het Habsburgse Huis altijd trouw gediend, hetgeen voor Lodewijk wellicht de reden was Maria aan hem toe te vertrouwen bij zijn vertrek naar het slagveld bij Mohács. Tijdens het dubbele koningschap (1526-1540) van Zapolya en Ferdinand stond hij aan de kant van Ferdinand en werd in 1527 tot kanselier benoemd. In 1530 kwam Eger in handen van János Zapolya. Oláh kreeg toen van Ferdinand als compensatie het beneficie van de abdij van Somogyvár.

Literatuur: Sugár 1907; Lukcsics 1984.

ZK

58

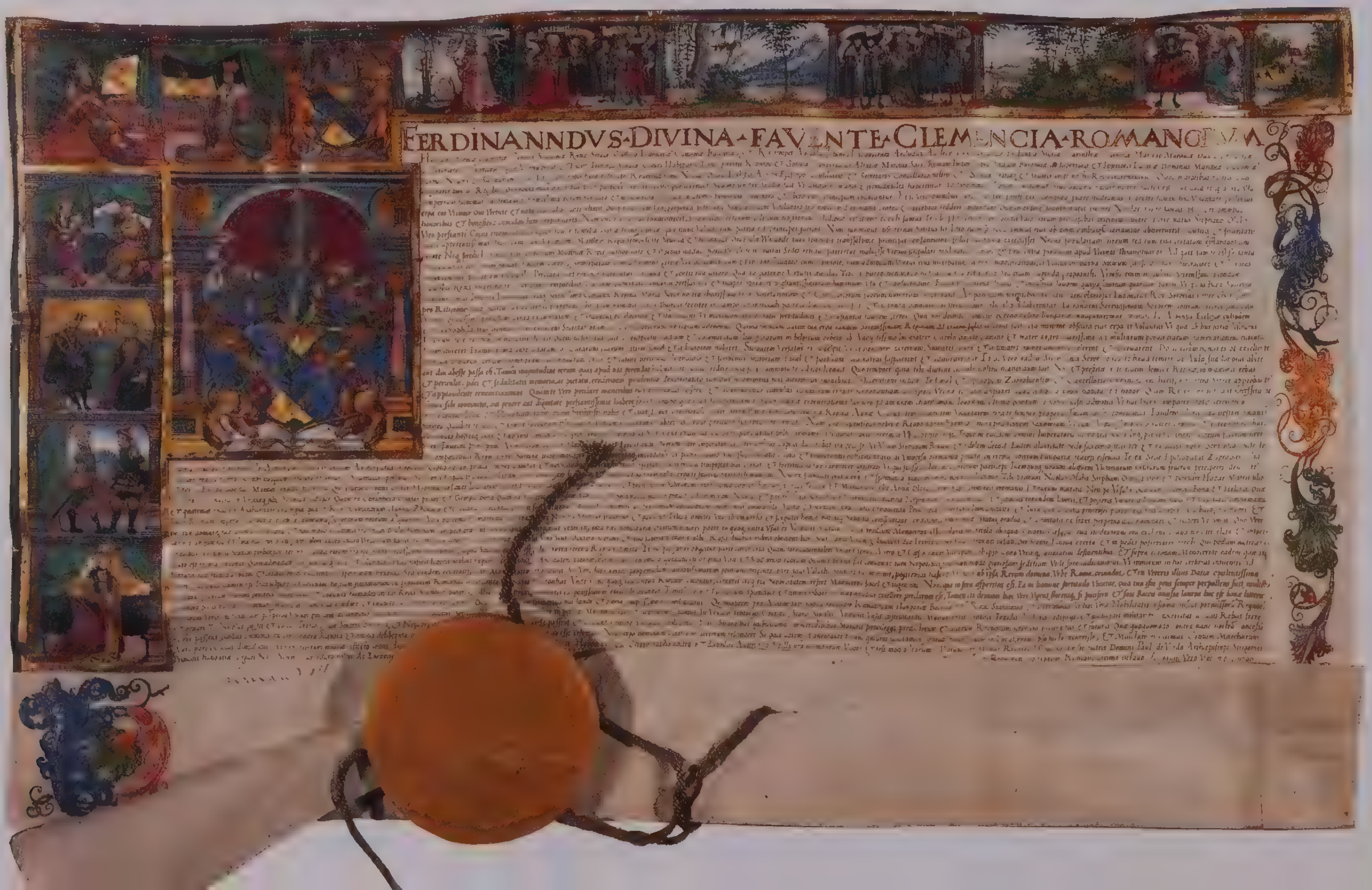
Wapenbrief van Miklós Oláh

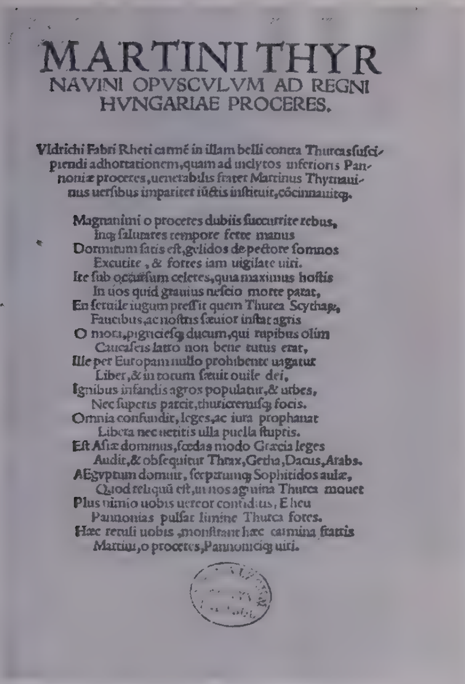
Pozsony, 23 november 1548
perkament 60 x 81 cm;
wapenbeeld 17,4 x 15,3 cm
afhangend zegel; eigenhandige handtekening van koning Ferdinand I
Boedapest, Hongaars Staatsarchief, P 108
Hertogelijk archief van de familie Esterházy
Repositorium 2-3 Fasc. K. No. 162

Koning Ferdinand I verleent Miklós Oláh een wapen voor beschreven diensten. Dit wapen mag tevens worden gevoerd door de familie van wijlen zijn tweelingbroer Maté, door zijn zuster Orsolya Oláh en haar familieleden en eveneens door zijn zuster Ilona Oláh en haar man Miklós Olasz. Het schild is een staand renschild met spitse onderkant. Op de blauwe schuinbalk staat een opspringende, zilveren eenhoorn. Het schild is schuingevierendeeld met goud en zilveren kwartieren. In het eerste en vierde kwartier zijn op een drietoppige heuvel twee lauwertakken geplaatst die elkaar kruisen en in het tweede en derde kwartier zijn rode rozen met een gouden hart afgebeeld. Op het schild rust een gekroonde en aanziende helm met open vizier; op de kroon een uitkomende eenhoorn die naar rechts kijkt. Van de helm waaieren blauwe en gouden dekkleden naar beneden. De schildhouders zijn twee gekroonde gouden leeuwen. Miklós Oláh, zoon van István Oláh en Barbara Huszár, is afkomstig uit de familie van de Roemeense woiwode van Walachije (zie ook cat. 57, 83 en 84). De familie had verwantschap met de Hunyadis en tijdens de regering van koning Matthias verhuisden ze naar Zevenburgen. Miklós Oláh kwam met het humanisme in aanraking op de kapittelschool van Nagyvárad (Oradea, Roemenië) en later als secretaris van György Szathmáry, de bisschop van Pécs. Hij begon zijn loopbaan aan het hof als page van Vladislav II en werd secretaris en raadsheer van Lodewijk II en Maria. Na de slag bij Mohács bleef hij in dienst van Maria en reisde in 1530, in haar gezelschap naar de Nederlanden waar hij tot 1542 verbleef. Hij voerde zowel in Hongarije als later in de Nederlanden een intensieve correspondentie met Erasmus van wie hij een groot aanhanger was. Na zijn terugkeer in Hongarije was hij de vertrouwensman van Ferdinand I. In 1543 werd hij bisschop van Zagreb en vanaf 1548 te Eger; vanaf 1553 aartsbisschop van Esztergom. In laatstgenoemde functie was hij een leidinggevend persoon van de katholieke restauratie en hij bracht de 'georganiseerde' Contrareformatie in Hongarije op gang. Hij trachtte de maatregelen van het Concilie van Trente in Hongarije naar zijn beste kunnen door te voeren. Hij liet een brevier drukken en hield plaatselijke synodes. In Nagyszombat (Tranava, Slowakije; na de bezetting van Esztergom was Nagyszombat de aartsbisschoppelijke zetel) konden de Jezuïeten zich vestigen en werd het eerste seminarie opgericht. Oláh stichtte aldaar een drukkerij en gaf aan de kapittelschool een academische rang. Vanaf 1562 was hij koninklijk stadhouder van Hongarije. Hij stierf in Pozsony en werd in de Sint-Nikolaaskerk in Nagyszombat begraven. Het bijzondere aan deze wapenbrief zijn de miniaturen. In de linker bovenhoek naast elkaar van rechts naar links: de Hongaarse koning Vladislav II en keizer Karel V. Vervolgens van boven naar beneden: Lodewijk II en Maria van Hongarije, Ferdinand I en Anna van Jagello, de gebroeders Maximilian II en Ferdinand II, daaronder als laatste Johanna (allen kinderen van Ferdinand en Anna). Op de bovenrand van de oorkonde van links naar rechts: het bisschoppelijk wapen, de knielende Miklós Oláh in bisschoppelijk ornaat, de familie van Máté Oláh, een landschap, Orsolya Oláh met haar twee mannen en kinderen, een landschap, Ilona Oláh en haar man en opnieuw een landschap. De vergezichten tonen vermoedelijk de landgoederen van de familie Oláh. De schilder van de miniaturen is onbekend, zijn stijl toont verwantschap met de Donause (Wenen en Pozsony) school. Het wapen werd na het uitsterven van de mannelijke tak van de familie Oláh opgenomen in het wapen van de Esterházy's.

Literatuur: Hermann 1973; Sugár 1984; Nyulásziné 1987, p. 131, afb. LVII-LX.

ZK




MARTINI THYR
NAVINI OPVSCVLVM AD REGNI
HVNGARIAE PROCERES.

Vldrichi Fabri Rheti carmē in illam belli contra Thurcas suscipiendi adhortationem, quam ad inclytos inferioris Pannoniæ proceres, uenerabilis frater Martinus Thytnauinus uersibus impariter iūctis instituit, cõcinnauitq;.

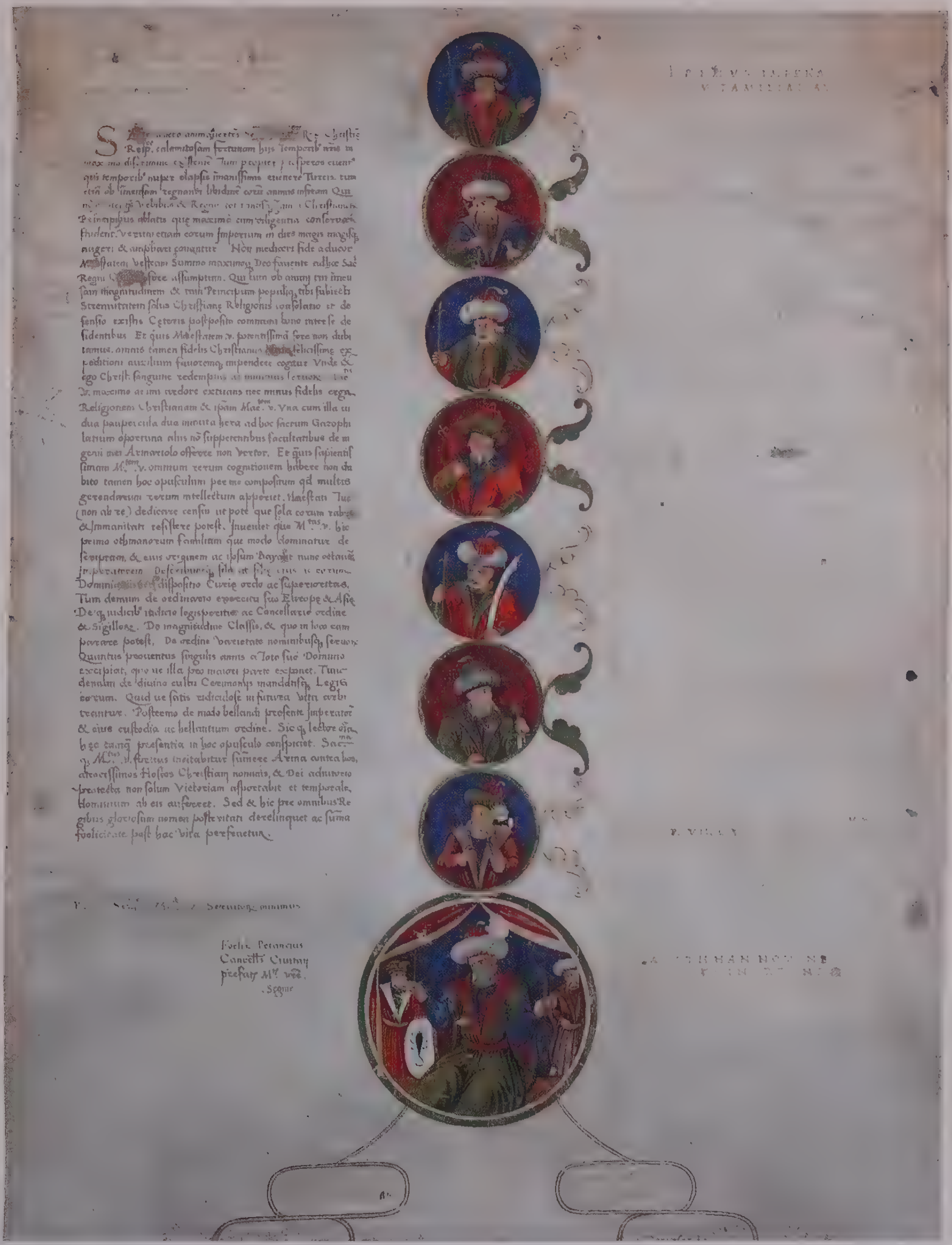
Magnanimi o proceres dubiis succurrite rebus,
Inq; salutares tempore ferte manus
Dormitum satis est, gelidos de pectore somnos
Excutite, & fortes iam uigilate uiri.
Ite sub occursum celeres, quia maximus hostis
In uos quid grauius nescio morte parat,
En seruile iugum pressit quem Thurca Scythas,
Faucibus, ac nostris sæuior instat agris
O mora, pigriciesq; ducum, qui rupibus olim
Caucaseis latro non bene tutus erat,
Ille per Europam nullo prohibente uagatur
Liber, & in totum sæuit ouile dei,
Ignibus infandis agros populatur, & urbes,
Nec superis parcit, thuricremisq; focis.
Omnia confundit, leges, ac iura prophanat
Libera nec uetitis ulla puella stupris.
Est Asiæ dominus, fœdas modo Græcia leges
Audit, & obsequitur Thrax, Getha, Dacus, Arabs.
AEgyptum domuit, sceptrumq; Sophitidos aulæ,
Quod reliquũ est, in nos arma Thurca mouet
Plus nimio uobis uereor confiditis, E heu
Pannonias pulsat limine Thurca fores.
Hæc retuli uobis, monstrant hæc carmina fratris
Martini, o proceres, Pannoniciq; uiri.

59
Martin Nagyszombati
Opusculum ad regni Hungariae proceres
Wenen (Johan Singriener), 1523
papier, 24 fol., 20,5 x 15,3 cm
Boedapest, Nationale Bibliotheek,
RMK III, 255

Als een van de grootste dichters uit zijn tijd gaf Nagyszombati in 1523 dit literaire werk uit dat tegen de Ottomanen was gericht. Als oorzaak van het verval van zijn land ziet hij de ontaarding van de eens zo dappere adellijke natie, de verdorvenheid van de hoge adel en de opstandigheid van de lijfeigenen. Op realistische wijze beschrijft hij de politieke, maatschappelijke en economische misstanden van Hongarije. In de driedelige *Opusculum* bezweert hij de Hongaarse helden die in de voorafgaande eeuw het land tegen de Ottomanen hebben beschermd. Onder de indruk van de inname in 1521 van Belgrado door de 'Turken' roept hij de standen op zich te mobiliseren om het Ottomanengevaar tegen te gaan.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 617.

JK



60
Felix Petancius, ca. 1455-voor 1522
Genealogia Turcorum imperatorum
stamboom van de Turkse keizer, opgedragen aan Vladislav II
boekrol, perkament, 215 x 39,5 cm, tussen 1501 en 1512
Boedapest, Nationale Bibliotheek,
Cod. Lat. 378

Petancius verbleef enige tijd als gezant voor Vladislav II in 'Turkije'. Behalve de genealogie van de Turkse keizers schreef hij in het begin van de zestiende eeuw eveneens een geschiedenis van de Ottomanen. Eén geïllumineerd afschrift was voor de Hongaarse koning bestemd. Ook ontwierp Petancius plannen voor een veldtocht tegen de 'Turken', die in 1522 door de Weense humanist Johan Cuspinianus werden uitgegeven. Op de eerste medaillons van de rol worden de sultans afgebeeld, te beginnen met de regerende Bajazid II in het grootste veld. Hij voert een schorpioen in zijn wapen als teken van valsheid en verharding van zijn heidendom. Kleding en gelaatstrekken van de geportretteerden zijn niet zo verschillend, alleen houding en gebaren wijken af. Het tweede deel van de rol betreft de 'Turkse' ministers en andere waardigheidsbekleders, alsmede een verhandeling over de geschiedenis van het Ottomaanse rijk. Een kopie van deze perkamenten boekrol bevindt zich in de Nationale Bibliotheek van Madrid.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 854.

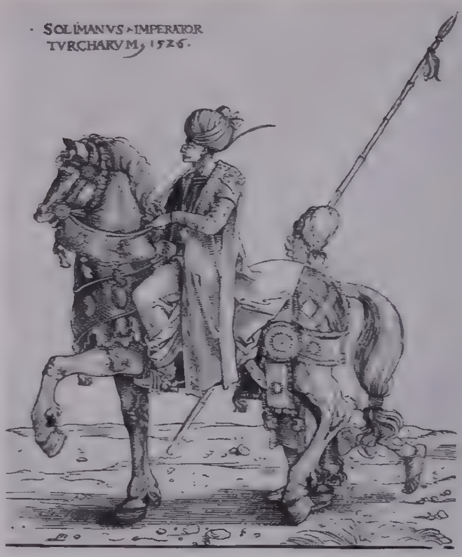
JK

61
Erhard Schön, na 1491-1541/1542
Portret van sultan Suleyman II de Grote
houtsnede, 38,3 x 26,6 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 3914

Tijdens de regering van sultan Suleyman (1520-1566) bereikte het Ottomaanse Rijk het hoogtepunt van zijn macht en welvaart. De sultan is op deze houtsnede afgebeeld als Turkse keizer (1520-1566), zoals ook het opschrift vermeldt. Dit portret van de sultan gaat vermoedelijk terug op een portretmedaille. Tijdens het bewind van Lodewijk II had Suleyman in 1521 reeds een eerste veldtocht tegen Hongarije ondernomen, waarbij hij Belgrado had veroverd. Tijdens de tweede veldtocht in 1526 kwam er na de slag bij Mohács een einde aan de zelfstandigheid van het Hongaarse koninkrijk. Suleyman was reeds op 23 april 1526 met zijn leger vanuit Constantinopel vertrokken. Omdat de Hongaren zich niet mobiliseerden, kon hij diverse grenssteden en verschillende burchten aan de Donau veroveren. Op 29 augustus vond de fatale en ongelijke slag bij Mohács plaats. Binnen afzienbare tijd werd het leger van Lodewijk II op brute wijze afgeslacht. De koning verdronk tijdens de vlucht in de Csele-beek. Maria die van het gruwelijke feit op de hoogte was gebracht, verliet in allerijl de burcht te Boeda. Aldus kon de sultan ongehinderd zijn intrek nemen in het Hongaarse koninklijke paleis.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 846 en 847.

JK

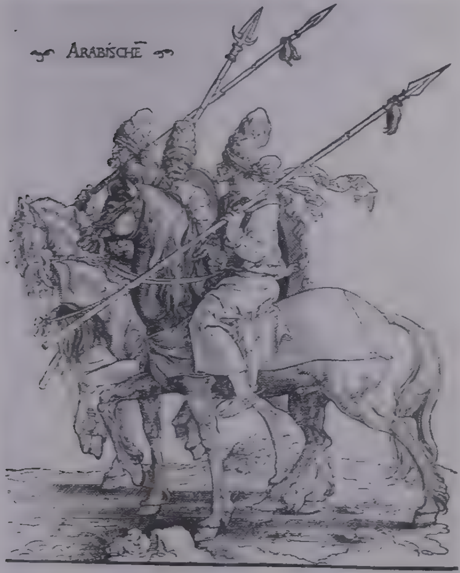


62
Jan Swart van Groningen,
1490/1500-1553/1558
Ruiteroptocht van Suleyman II de Grote
Antwerpen (Willem Liefrinck), 1526
reeks van vijf houtsneden, elk 35 x 27
Amsterdam, Rijksprentenkabinet (nr 2),
inv. 1950: 409b
Wenen, Graphische Sammlung Albertina
(nr. 1, 3-5), inv. 1952/39/1-4

Deze serie van vijf houtsneden verscheen in het jaar van de slag bij Mohács. Het is de vroegste bekende reeks grafiek met Turkse figuren en moet derhalve een grote nieuwswaarde in de westerse, christelijke wereld hebben gehad. Drie trompetters vormen de eerste groep op het eerste blad. Deze prent draagt het opschrift 'Geprent tantwerpe(n) By my Willem Liefrinck figuer snyd(er)'. De tweede groep ruiters zijn de 'MAMALUCKE', waarna de sultan volgt die wordt vergezeld door een lansdragende moor. Op deze derde houtsnede staat 'SOLIMANUS IMPERATOR, TURCHARUM, 1526'. Drie boogschutters te paard met reusachtige tulbanden en boven hen het opschrift 'HAIDEN' zijn als vierde groep afgebeeld. De rij sluit met drie 'ARABISCHE' landsknechten. Jan Swart van Groningen woonde enkele jaren in Venetië en heeft vermoedelijk daar zijn inspiratie opgedaan voor het vervaardigen van deze merkwaardige ruiterstoet. Een redelijk aantal afdrukken is bewaard gebleven, de meeste prenten zijn evenwel beschadigd en de meeste reeksen incompleet.

Literatuur: Amsterdam 1986, cat. 59; Roding 1990, p. 55.

JK



63
Drie pamfletten over de Turkendreiging

63-1
Ain Ermanung wider die Türcken und wie sy die Christen durchechtent im Land Ungarn
Augsburg (Silvan Otmar), 1522
4 fol., 19 x 14.5 cm
Boedapest, Nationale Bibliotheek, Röpl. 39

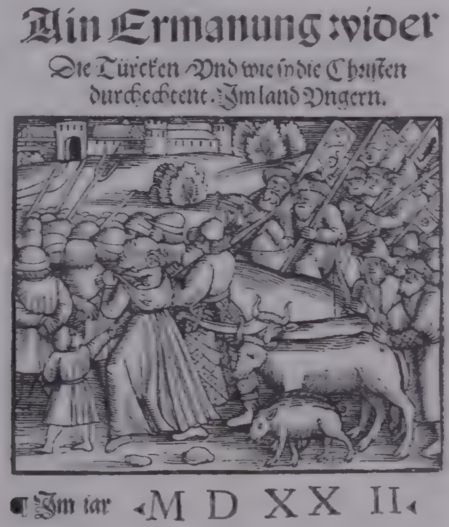
63-2
New Zeyttung wie der turckischen Keyser mit dem König von Ungern dye Schlacht gethan hat auff den Tag Johannis Enthauptung. Im Jar M.D.XXVI
Erfurt (Wolfgang Stürmer), 1526
2 fol., 19.8 x 15 cm
Boedapest, Nationale Bibliotheek, Röpl. 67

63-3
Ein Sendbrieff darinn angetzeigt wirt vermeinte Ursach warumb der Türck widder die Hungern triumphirt und obgelegen hab
Dresden (Wolfgang Stöckel), 1526
10 fol., 20.5 x 15 cm
Boedapest, Nationale Bibliotheek, Röpl. 64
(niet afgebeeld)

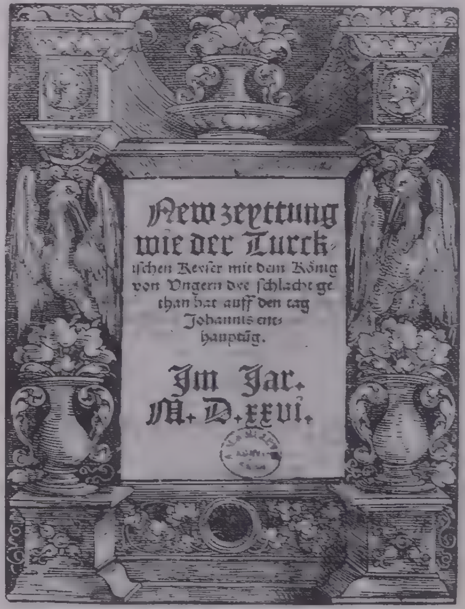
Het Ottomaanse Rijk vormde al lange tijd een bedreiging voor de christelijke wereld. In 1453 hadden de Turken Constantinopel veroverd en in de daarop volgende periode vonden er herhaaldelijk confrontaties plaats tussen de expansieve Ottomanen en de onderling verdeelde Europeanen. In 1522 bijvoorbeeld werd het eiland Rhodos door de Turken op de Johannieters veroverd, vier jaar later werd de Hongaarse adel bij Mohács verpletterend verslagen en in 1529 werd Wenen belegerd. Het is niet verwonderlijk dat deze diep ingrijpende en beangstigende voorvallen vergezeld gingen van een hausse van pamfletten en nieuwstijdingen waarin de bevolking van Europa op de hoogte werd gehouden van actuele gebeurtenissen en over de veelal als duivels afgeschilderde Ottomanen werd voorgelicht. In de *Ermanung wider die Türcken* wordt uiteengezet aan welke gruwelen de christenen onder de Turken in Hongarije waren blootgesteld. De *New Zeyttung* werd reeds enige dagen na de slag bij Mohács geschreven. Het bevat geen gedetailleerd verslag van het verloop van de gevechten, maar biedt een opsomming van de namen van de slachtoffers. In de *Sendbrieff* poogde Paul Anderbach uit Redletz de oorzaak aan te wijzen van de catastrofe van Mohács; naar zijn mening was die gelegen in het protestantisme, 'het bedrieglijke gezwets van een lichtvaardig mens, Luther', dat de voltrekking van Gods oordeel over Hongarije had afgeroepen. Het pamflet is gedagtekend maandag na St.-Maarten 'anno XXVI'.

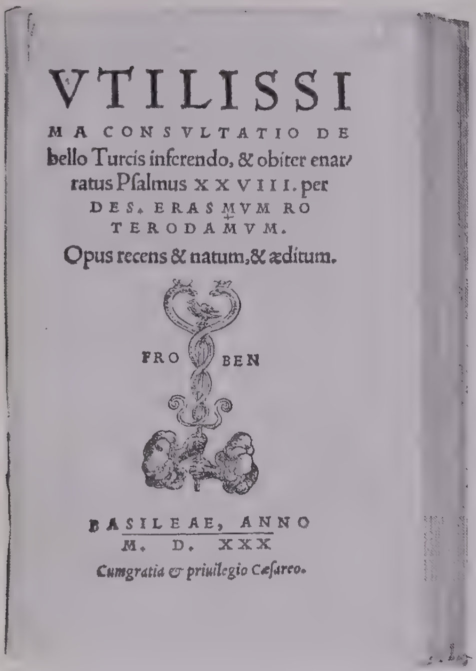
Literatuur: Göllner 1961-1978, deel 1, nr. 165, 275, 286; Mout 1984.

BJS


Ain Ermanung wider
Die Türcken Vnd wie sy die Christen
durchechtent. Im land Vngern.

Im iar ·M D XX II·


New zeyttung
wie der Turck-
ischen Keyser mit dem König
von Vngern dye schlacht ge-
than hat auff den tag
Johannis ents-
hauptüg.
Im Jar.
M. D. xxvi.


VTILISSI
MA CONSVLTATIO DE
bello Turcis inferendo, & obiter enar/
ratus Pſalmus XXVIII. per
DES. ERASMVM RO
TERODAMVM.
Opus recens & natum, & ædituum.

BASILEAE, ANNO
M. D. XXX
Cumgratia & priuilegio Cæſareo.

64
Desiderius Erasmus, 1466-1536
Vtilissima consultatio de bello Turcis inferendo, et obiter enarratus psalmus XXVIII
Bazel (J. Froben), 1530
Utrecht, Bibliotheek Rijksuniversiteit
Utrecht, AB: Y oct. 330, 3

Erasmus legde in 1530 zijn visie op de Turkse dreiging vast in een geschrift dat hij opdroeg aan de Keulse jurist Johann Rinck: 'Zeer nuttige raadgeving of men tegen de Turken oorlog dient te voeren'. Erasmus geeft zijn mening in een verklaring van psalm 28, waarin wordt gesproken over de majesteitelijke stem van God. Erasmus past 'de stem van God' toe op de Turken, die niet meer zijn dan een instrument in Gods straffende hand. Want de christenen zijn niet beter dan de Turken; door hun bijgeloof, hun tweedracht en andere zonden hebben alle christenen Turkse harten en daarom dienen zij eerst de Turk in hun eigen hart te beoorlogen. Erasmus erkent dat een daadwerkelijke oorlog tegen de Turken onvermijdelijk is geworden maar hij zou er toch de voorkeur aan geven wanneer de Turken door het evangelie overwonnen zouden worden. Erasmus verzette zich hiermee tegen de opvatting van Luther dat oorlog tegen de Turken gelijk stond aan heilloos en onrechtmatig verzet tegen de toorn van God. In zijn *Vom kriege widder die Türcken* uit 1529 had Luther deze visie echter al herzien, hetgeen kennelijk nog niet tot Erasmus was doorgedrongen voor de afsluiting van zijn 'raadgeving'.

Literatuur: ASD V-3, p. 1-82; Heath 1976.

BJS

65
Hongaarse helm (Oosterse vorm)
16de eeuw
ijzer, deels verguld en beschilderd, leer, hoogte 31 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 55.3540

Dit soort helmen werden in Hongarije gebruikt bij toernooien. De helm heeft een conische vorm en bestaat uit acht segmenten. Het oppervlak is gedecoreerd met renaissance-vormen, zoals een ver uitgewerkt vlechtbandmotief. De versieringsmotieven zijn gedeeltelijk verguld en daarnaast zijn er geschilderde rood-wit-groene bloemen. Midden voor is op de helm een veerkoker gemonteerd; gevuld met kleurige pluimen maakte dat de drager ervan nog indrukwekkender. De helm heeft nog de originele binnenvoering.

TK

66
Hongaarse helm
16de eeuw
ijzer, hoogte 21,5 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 56.5127

Ook deze helm is conisch van vorm en bestaat uit acht segmenten. In ieder vlak zijn als versiering een driehoek en daarop nog een halve cirkel aangebracht. Als merkteken is in de helm een wapen met twee gekruiste zwaarden gegraveerd.

TK

67
Maliënkolder
16de eeuw
ijzer, lang 85 cm, breed 47 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 92.10109

Deze ijzeren, nog vrij ongeschonden, maliënkolder heeft korte mouwen en is geheel samengesteld uit platte, gesmede en vastgeklonken ringen. Aan de voorkant is een kleine opening gemaakt voor de hals en de onderkant is voorzien van korte splitten. Tot in de veertiende eeuw werd de maliënkolder als zelfstandige wapenrusting gebruikt, later – en dit geldt dus ook voor het hier getoonde exemplaar – werd deze als pantserhemd onder het harnas gedragen.

TK

68
Rapier
16de eeuw
ijzer, lengte 117,5 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 53.640

Het rapier is een soort degen met een rechte kling en was aanvankelijk bestemd om te gebruiken als houw- en steekwapen. Het werd echter hoofdzakelijk gebruikt tijdens het duel als stootwapen. Daarom werd de kling langer en smaller zoals ook hier is te zien. De handgreep is van dit exemplaar is verloren gegaan, de knop toont een ingevijlde torsing als decoratie en de pareerstang is achtvormig.

TK

69

Zwaard

16de eeuw
ijzer, lengte 101 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 53.323

Dit zwaard heeft een korte, rechte, tweesnijdige kling met drie geulen en een stompe punt. De pareerstang is achtvormig. De handgreep is verloren gegaan. De korte greep werd afgesloten met de nog aanwezige knop. Het zwaard is zowel een houw- als stootwapen.

TK

70

Sabel

16de eeuw
ijzer, lengte 109,5 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 53.348

Ook de sabel of houwer behoort tot de categorie blanke wapens. Hier wordt een Hongaars huzarensabel getoond. Het is een houwwapen van oosterse oorsprong met een aan één zijde scherpe gebogen kling en een spitse punt. De twee einden van de rechte pareerstang zijn in tegengestelde richting getorst. De handgreep ontbreekt, evenals de knop en de beugels.

TK

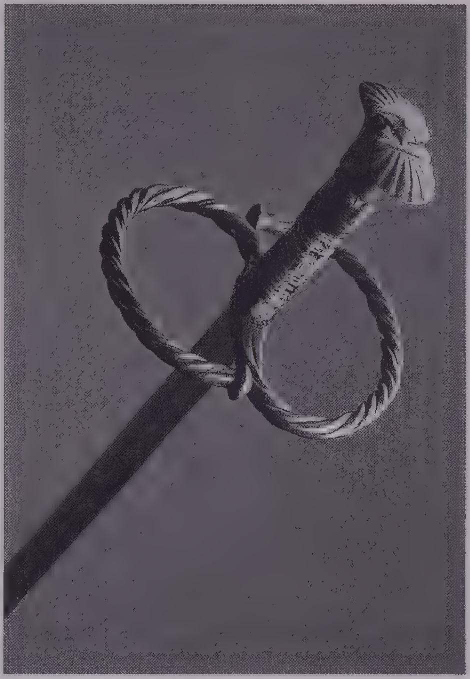
71

Zwaard

16de eeuw
ijzer, deels verguld, lengte 116,5 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 53.393

Dit blanke houwwapen heeft een rechte, tweesnijdende, gladde kling met een geëtste versiering. De pareerstang is versierd met graveerwerk en is verguld. De handgreep is met ijzerdraad omwonden. De knop is bolvormig en eveneens gegraveerd en verguld.

TK



73
Landsknechtzwaard
16de eeuw
ijzer, deels verguld, leer, lengte 86 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 53.386

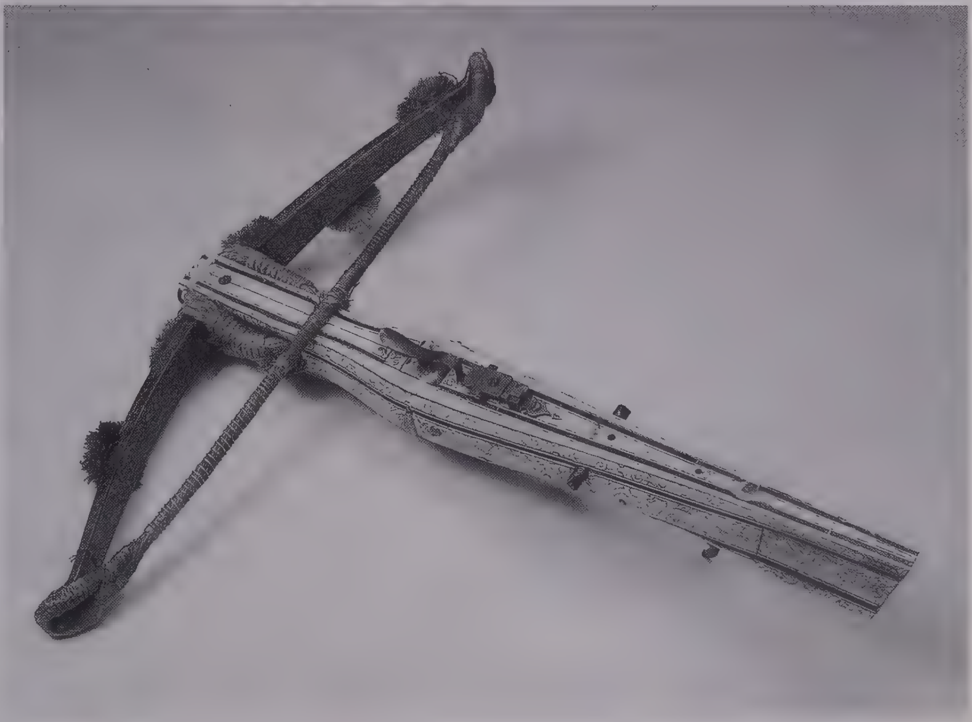
Dit zogenoemde landsknechtzwaard, dat heeft toebehoord aan de Hongaarse koning Lodewijk II, heeft een rechte, gladde, tweesnijdende kling met stompe punt en is voorzien van een ingeslagen geelkoperen merkteken. De getorste pareerstang is achtvormig; de handgreep eindigt in een knop en is met leer bedekt.

TK

72
Zwaard
16de eeuw
ijzer, deels verguld, groen fluweel,
lengte 108 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 53.394

In een kant van de kling van dit zwaard is gegraveerd: 'BELA REX COECUS ET FILIO SUO GEYZA MORTUUS EST ANNO', een wapen met twee vogels, en 'FRAMEAM ET CORONA MCXXXXI OBJECIT ALBA'. Aan de andere kant staat een ridder in harnas afgebeeld. De pareerstang is recht met een gevijlde spiraalvormige bandversiering en aan de uiteinden spriraalvormige knoppen. De stootplaat is ovaal. De greep is bedekt met groen fluweel en vier vergulde banden.

TK



74
Kruisboog
16de eeuw
ijzer, been en notehout, lengte 61,5 cm,
boog 61 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 54.2105

De notehouten zuil van deze Hongaarse kruisboog is bekleed met van snijwerk voorzien been. Op de ijzeren boog, die is versierd met groene kwasten, staan jachttaferelen afgebeeld; de pees is gaaf.

TK

75
Sabel
16de eeuw
ijzer, verguld zilver, lengte 95,6 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 65.8456

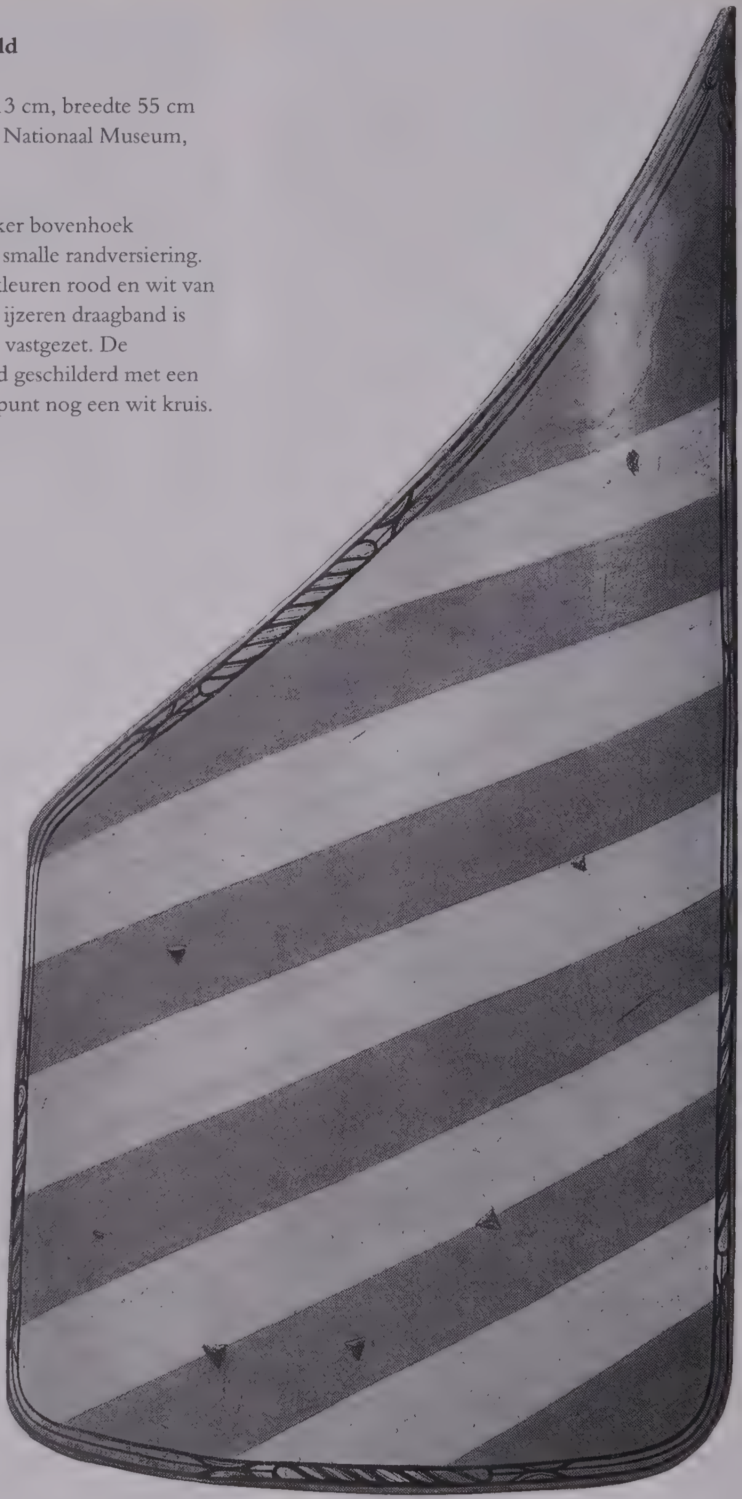
Dit sabel is prachtig versierd en heeft aan beide kanten drie geulen en bovendien aan een kant de inscriptie: 'FRINGIA'. De handgreep en pareerstang zijn van verguld zilver en rijk gegraveerd. De schede is van groen fluweel voorzien. Zowel de schede als het handvat zijn verfraaid door gegraveerde oosterse bloemmotieven.

TK

76
Hongaars huzarenschild
16de eeuw
hout, ijzer, hoogte 113 cm, breedte 55 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum,
inv. 56.3869

Het renschild is in de linker bovenhoek puntvormig en heeft een smalle randversiering. Het is geschilderd in de kleuren rood en wit van het Hongaars wapen. De ijzeren draagband is driehoekig en met nagels vastgezet. De binnenkant is donkerrood geschilderd met een brede gele rand en in de punt nog een wit kruis.

TK



VERDACHT VAN LUTHERSE SYMPATHIEËN

Maria van Hongarije en de religieuze controversen van haar tijd

Haar roeping om het huis Habsburg te dienen heeft Maria van Hongarije gedurende haar gehele leven getrouw en met overtuiging vervuld. Zoals zij in Hongarije haar weinig daadkrachtige echtgenoot steunde in diens conflicten met de anti-Habsburgse Hongaarse en Boheemse adel en na 1526 haar broer Ferdinand in diens strijd met de kroonpretendent Johan Zápolyai (1487-1540), zo behartigde zij in de Nederlanden de Habsburgse politiek van territoriale eenmaking en centralisatie. Van haar werd eveneens verwacht dat ze de religieuze politiek van haar broers Karel en Ferdinand zou steunen en in de praktijk ten uitvoer zou brengen, maar juist in deze zaak was er herhaalde malen sprake geweest van openlijke frictie en irritatie tussen Maria enerzijds en haar machtige broers anderzijds. Herhaaldelijk was zij 'en bruit d'estre bonne luteriene', werd zij ervan verdacht heimelijk een aanhangster van de leer van Luther te zijn. De ergernis die haar optreden en haar overtuigingen veroorzaakten, ontlaadde zich bijvoorbeeld in een preek uit 1530 van de Weense bisschop Johann Fabri, die zich een gewaagde, maar zijns inziens betekenisvolle parallel liet ontlokken: zoals Mozes en Aäron een melaatse zuster met de naam Maria hadden gehad, zo luisterde ook de opstandige zuster van Karel en Ferdinand naar die naam.[1] Die opstandigheid zou gelegen zijn geweest in haar sympathie voor de zaak der hervormingsgezinden, die Ferdinand in 1527 aanzette tot een aantal verontruste brieven om haar om opheldering te vragen.[2] De kwestie lag uiterst gecompliceerd omdat de religieuze kwestie (opgeroepen door de opkomst van het bijbels humanisme en de beginnende Reformatie) telkenmale doorkruist werd en zich vermengde met het conflict tussen de keizerlijke politiek en de standen. In Hongarije keerde de adel zich tegen Duitse hoffunctionarissen die de Habsburgse politiek steunden èn lutherse geloofsgenoten beschermden, terwijl in de Nederlanden verzet tegen de centralisatie-politiek van de Habsburgers zich kon verenigen met de protectie van hervormingsgezinden door een beroep op het privilege van het 'ius de non evocando', het recht van onderdanen om onder gewone omstandigheden slechts voor gerechtshoven van hun eigen stad of provincie gedagvaard te worden. Het Hof van Holland beriep zich op dit privilege en het speelde ook een belangrijke rol in het conflict tussen de centrale overheid in Brussel en religieus dissentisme in de enclave van de heerlijkheid IJsselstein in de jaren veertig. Een landvoogdes die èn de belangen van haar huis diende te behartigen èn in principe niet onwelwillend stond tegenover een vernieuwingsgezinde stroming als het evangelisch humanisme, bevond zich daarom vanaf het begin in een uiterst delicate, haast tragische positie.

Vrijwel alle auteurs die in het verleden over Maria's houding ten opzichte van de religieuze controversen van haar tijd gepubliceerd hebben, constateerden dat Maria in de periode

tot 1531 duidelijk evangelische sympathieën koesterde, maar stelden het tevens voor alsof in dat jaar onder invloed van haar aanstelling tot regentes een breuk volgde en dat haar behartiging van de Habsburgse (religie-)politiek na dat jaar in mindering gebracht moet worden op haar welwillende houding jegens de hervormingsgezinden.[3] Toch lijkt deze 'breuk' (als men daar al van spreken wil) minder diep en haar houding was gedurende haar gehele leven eigenlijk merkwaardig consistent en dat was ook mogelijk omdat Maria aanhangster blijkt te zijn geweest van een evangelische hervormingsgezindheid die niet principieel confligeerde met haar loyaliteit jegens het Habsburgse huis.

SYMPATHIE VOOR HERVORMING EN VERNIEUWING

Al in 1522 waren de vernieuwende opvattingen van zowel Luther als Erasmus onderwerp van levendige discussie aan het hof van Maria en Lodewijk, waar zich een kring van humanisten had gevormd. Die bekendheid met en belangstelling voor humanisme en hervorming behoeft niet te verwonderen wanneer bedacht wordt dat Lodewijk vanaf 1516 opgevoed was door de uit Transylvanië afkomstige humanist Jacobus Piso. Sinds Piso in 1509 te Rome met Erasmus kennis had gemaakt, was hij een vurig voorstander van diens ideeën geworden en zag hij het als zijn taak om die idealen ook in Hongarije te verbreiden. In een brief nu aan Erasmus uit juni 1522, berichtte Piso over een maaltijd waaraan, behalve Maria en Lodewijk, de ambassadeur Andrea da Burgo, de beide markgraven Albert en Georg van Brandenburg, twee leden van de Boheemse adel en hij zelf deelnamen. Op een gegeven moment kwam het gesprek op Luther. Dit bracht Maria en Lodewijk enigszins in verlegenheid, waarom een der markgraven, die wist dat beiden Erasmus hoog vereerden, opmerkte dat Luther al zijn opvattingen aan Erasmus had ontleend en dat zij goed met elkaar overeenstemden. Piso echter, trachtte met een keur aan argumenten zijn tafelgenoten ervan te overtuigen dat de zaken wat anders stonden, waarbij hij zich vooral baseerde op een onlangs ontvangen brief van Erasmus zelf. Er ontstond een discussie over Piso's betoog, terwijl ondertussen de brief van Erasmus gehaald werd. Vooral Maria wilde graag Erasmus' brief zien: uit ongeduld een autograaf van Erasmus onder ogen te krijgen, rukte de zestienjarige de brief bijna uit Piso's handen. Daarna ging de brief van hand tot hand en werd hij voorgelezen – met als resultaat dat allen de mening van Piso als de juiste moesten erkennen.[4] De brief van Erasmus die in Boeda circuleerde, is helaas niet bewaard gebleven – men vermoedt bijna dat hij ter plaatse gescheurd en verfrommeld is in de gretige en smoezelige handen van de dinerende notabelen. Maar Piso's verslag maakt in ieder geval duidelijk dat de discussie die destijds vele intellectuele kringen beroerde – de opvattingen namelijk van Erasmus en Luther, en de relatie tussen beiden – niet aan het hof van Maria en Lodewijk voorbijging. Hun positie bracht hen in verlegenheid wanneer (de door de paus en de Rijksdag veroordeelde) Luther tot onderwerp van gesprek werd, terwijl men blijkbaar opgelucht adem haalde als de aandacht naar Erasmus werd afgeleid en een der aanwezigen in staat was om aan te tonen dat deze niet verantwoordelijk gesteld kon worden voor de opvattingen van de Wittenbergse revolutionair.

Uit het daarop volgende jaar is een bericht overgeleverd van de raadsheer Hans von der Planitz aan keurvorst Frederik de Wijze van Saksen, waarin verhaald wordt dat ook in Hongarije weliswaar een edict tegen de volgelingen van Luther was uitgevaardigd, maar dat van daadwerkelijke vervolging geen sprake meer was: Maria was 'sehr gut ewangelisch worden' en was er de oorzaak van dat het evangelie in Hongarije vrij verkondigd werd. Bovendien had Albrecht van Brandenburg haar onlangs op haar verzoek 'vill Lutherisch bucher' doen toekomen.[5] Ook verontruste berichten van andere diplomaten reflecteren deze geruchten. In 1523 werd gerapporteerd dat koningin Maria een 'leona lutteriana' is, terwijl de nuntius Da Burgo herhaaldelijk schreef dat Maria beschouwd werd als degene die de lutherse beweging bevorderde en verschillende Duitse luthers-gezinden in haar hofhouding had opgenomen.[6] Er is een curieuze,

ogenschijnlijk wat frivole brief van Maria aan Albrecht van Brandenburg uit het jaar 1523 bewaard gebleven, waaruit eveneens duidelijk wordt dat de theologische discussie van haar dagen haar belangstelling had, zo niet haar obsedeerde. Op een enigszins badinerende toon schreef ze de grootmeester van de Duitse orde: 'Ik geloof dat je je vrome nicht totaal vergeten bent, want je hebt al zolang niet geschreven. Ik heb jou in mijn gewijde gebed niet vergeten. Ik heb God iedere dag ijverig gebeden of Hij jou net zo vroom wil maken als ik ben. Ik bid je, schrijf me alsjeblieft of mijn gebed geholpen heeft of niet. Als het niet geholpen heeft en je wilt voor een penning of twee vroomheid van mij kopen, dan zal ik het je graag verkopen, want ik heb veel te veel vroomheid. Gaarne zou ik je meer geschreven hebben, maar ik moet nu gaan eten in de tuin van je broer markgraaf Georg en de bode wil niet langer wachten'.[7]

Maria's sympathie voor de vernieuwingen naar de geest van de evangeliën zoals Erasmus en Luther die formuleerden, blijkt ook uit de samenstelling van de kring die aan haar hof bijeenkwam: verschillende humanistisch gevormde geleerden bepaalden er het intellectuele klimaat.[8] Vermelding verdienen de hofpredikant Conrad Cordatus (ca. 1480-1546) – die in 1522 van het toneel moest verdwijnen, naar Wittenberg vluchtte, maar een aantal jaren later weer contacten met Maria zou onderhouden -, diens opvolger Johannes Henckel (ca. 1480-1539) – een correspondent en geestverwant van Erasmus die Maria in 1531 niet naar de Nederlanden mocht vergezellen -, en Miklos Oláh (1493-1568), die Maria en Lodewijk vanaf 1526 als secretaris diende en Maria in 1531 naar de Nederlanden zou volgen.[9]

CONTACTEN MET ERASMUS EN LUTHER

De eerste bewaard gebleven brief uit de correspondentie tussen Erasmus en Henckel dateert van 7 maart 1526. In deze belangrijke brief zette Erasmus uitvoerig zijn opvattingen over de situatie in de kerk uiteen en formuleerde hij voorstellen tot gematigde hervormingen, die in deze periode representatief waren voor de beweging van het evangelisch humanisme. Kerk en maatschappij waren naar Erasmus' oordeel ernstig ziek, maar de ziekte waaraan zij leden, vereiste een specifieke behandeling waarvoor Luthers ingrepen te hardhandig waren; Luther was een te wreed chirurg ('chirurgus saeuus'). In diens geschriften was Erasmus namelijk niet alleen onaangenaam getroffen door Luthers arrogantie, maar vooral ook door zijn boerse geestigheden en zijn onverzadigbare lust tot lasteren. Luthers van geen enkele zelfbeheersing getuigende optreden berokkende de studie van de letteren veel schade; de oude schrijvers werden verworpen en de scholastieke theologie, die Erasmus en de zijnen niet wilden vernietigen maar corrigeren, raakte geheel in vergetelheid. Door Luthers toedoen werd ook het evangelie iets smadelijks: Paulus kon men in het openbaar al niet meer citeren. Het juk dat Luther zou bestrijden en wegnemen, drukte met dit alles alleen nog maar zwaarder op de schouders van de mensen. De enige hoop die rest is het vooruitzicht dat de hemelse medicus mogelijk ook dit maal de zonden van zijn volk corrigeert door middel van Filistijnen, duivelse verdervers en Nebukadnezars ... Die hoop op herstel werd in Erasmus versterkt wanneer hij zag dat op verschillende plaatsen nieuwe evangelisten verschenen die de blijde boodschap op vreedzame en kundige wijze en in evangelische geest verkondigden, zonder naar links of naar rechts af te wijken. Zij werden zozeer door de waarheid van het evangelie aangetrokken dat zij alle tumult vermeden en hun milde zeden waren de beste aanbeveling van hun onderwijs. Tot deze categorie behoorde ook Henckel, en zijn beschermster, de vrome en wijze koningin Maria, heeft, aldus Erasmus, om die reden dan ook recht op onze erkentelijkheid.[10]

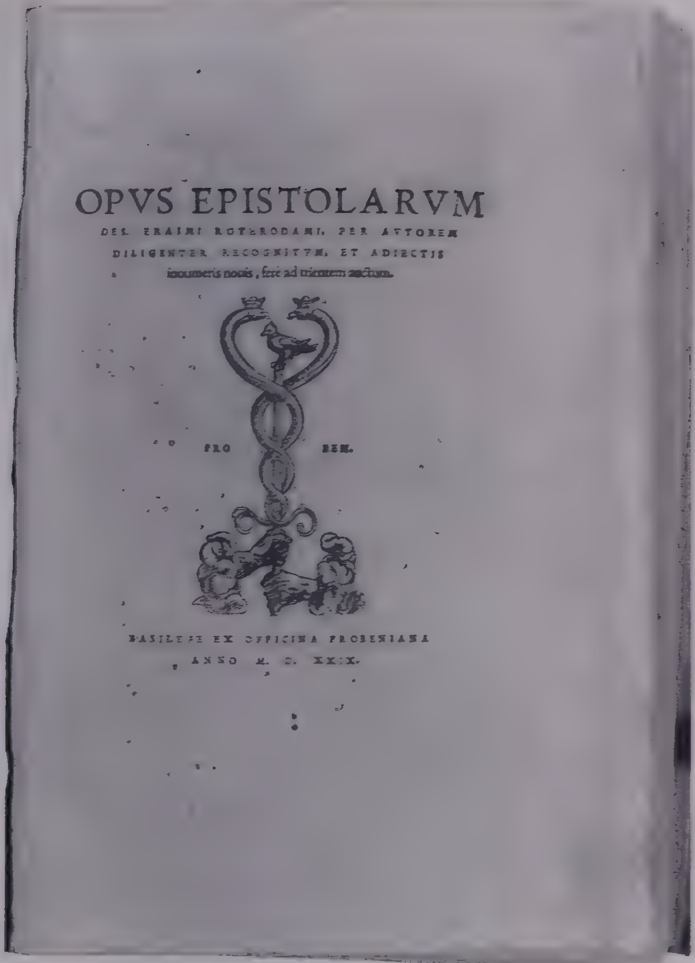
Liepen de contacten met Erasmus aldus via Henckel, Luther werd waarschijnlijk over de situatie aan het hof geïnformeerd door Georg van Brandenburg.[11] Nadat hem het bericht bereikt had dat Maria welwillend stond tegenover de reformatorische beweging ('dem Euangelio geneigt were'), alhoewel zij daarin door verschillende bisschoppen werd tegengewerkt, was het in 1526

zijn voornemen om Maria een verklaring van vier psalmen (te weten van de psalmen 37, 62, 84 en 109) op te dragen om haar te vermanen om 'frisch und frolich' te volharden in de bevordering van het heilige woord van God in Hongarije. Terwijl Luther zijn toelichtingen op schrift stelde, kwam hem ter ore dat Lodewijk in de slag bij Mohács het leven had gelaten, waarop hij besloot de verklaring van de psalmen wel voort te zetten maar deze nu vooral als troost voor het overlijden van haar echtgenoot aan Maria te doen toekomen. Gods bezoeking was volgens Luther niet uit toorn of ongenade voortgekomen, maar was geschied om Maria te beproeven en te tuchtigen opdat ze haar vertrouwen alleen in de hemelse Vader zou stellen, zich zou troosten met de ware bruidegom, Christus, en met de engelen, onze ware vrienden, die er zijn omwille van ons en voor ons zorgen. Wie de liefde van de Vader gevoelt, zo troost Luther, kan zonder moeite het aardse leed verdragen.[12] Over de wijze waarop Maria Luthers geschrift ontving, is niet meer bekend dan dat ze het in ieder geval beschouwde als een blijk van Luthers oprechte genegenheid jegens haar; toen haar een exemplaar werd aangeboden, zei ze: 'Ich sehe das mich D. M(artin) L(uther) lib hatt'.[13]

Maar al kort nadat Luthers geschrift Maria had bereikt, ontving zij ook een brief van haar broer Ferdinand, die kennis genomen had van Luthers dedicatie en haar verontrust ter verantwoording riep. Er volgde een steekspel van aandringen om opheldering van de zijde van Ferdinand en van uitvluchten en ontwijkende antwoorden van de zijde van Maria. In antwoord op Ferdinands eerste brief van april 1527[14] trachtte Maria zich uit de situatie te redden met het excuus dat zij Luther toch niet kon verbieden om een boek aan haar op te dragen. Bovendien, zo vervolgde ze, was ze er niet van op de hoogte geweest en had het evenmin haar instemming dat Luther dit boek schreef, hetgeen ook uit diens proloog duidelijk wordt. Ze sprak de hoop uit dat God haar de genade zou verlenen om niets te doen tegen de goede naam van hun huis.[15] Ferdinand antwoordde daarop dat zij Luther inderdaad niet konden gebieden wat hij wel of niet mocht schrijven, maar herinnerde er Maria tegelijk aan dat zij niet was ingegaan op zijn verzoek om geen veroordeelde boeken te lezen, noch ook op zijn vermaning om er op toe te zien dat zich in haar omgeving geen personen zouden ophouden van wie het gerucht ging dat zij luthers waren ('en bruit d'estre bonne luteriene').[16] Maria schreef haar broer terug dat zij sinds lang geen boeken van Luther meer gelezen had en dat de geruchten als zouden zich in haar directe omgeving personen ophouden die met de zaak van Luther sympathiseerden, niet op waarheid berustten. Het enige recente vergrijp tegen de verordeningen van de kerk dat haar te binnen wilde schieten, was dat ze tijdens de vasten vlees had gegeten, maar dat had ze gedaan omdat ze door ziekte verzwakt was. Maria hield het er op dat de verspreiders van deze boze geruchten niet meer dan dienaren van de vader van alle tweedracht waren en er slechts op uit waren om de goede band tussen haar en haar broer te verbreken.[17]

Ferdinand leek met dit antwoord voorlopig tevreden gesteld, maar een jaar later is de lutherse zaak wederom onderwerp van hun correspondentie. Op 1 mei 1528 deelde Maria haar broer mee dat zich in Hongarije een rondtrekkend prediker had opgehouden die tegen de sacramenten van doop en avondmaal preekte. Maria had hem onmiddellijk uitgewezen en een luthers predikant ('expert en l'escripture') in de arm genomen om de door de sectariër verbreide opvattingen in twee preken te bestrijden. Met de hand op haar hart kon ze Ferdinand verzekeren dat deze lutheraan rechtzinnig gepreekt had – alleen had hij zich in zijn tweede preek (ondanks Maria's verbod) een voorstander betoond van de participatie 'sub vtraque specie'. Op de achterzijde van Ferdinands antwoordbrief tekende Maria eigenhandig aan dat het onderwerp van de brief 'her Conrad prediger' betrof; aan de hand daarvan is het mogelijk om vast te stellen dat Conrad Cordatus de hier bedoelde lutherse prediker was: omstreeks deze zelfde tijd immers schreef Luther hem een brief waaruit duidelijk wordt dat Cordatus met Maria in contact stond en in Joachimstal de vervulling afwachtte van haar belofte dat zij hem weer in dienst zou nemen.

Maria bekende bovendien aan Ferdinand dat ze onlangs een geschrift van Luther tegen de anabaptisten ('contre icelle sexte') had gelezen; daarmee overtrad ze weliswaar Ferdinands gebod,



Afb. 28
Desiderius Erasmus, *Opus Epistolarum*, Bazel (Hier. Froben) 1529, titelblad
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, ABM pi121

Afb. 29
J.Th. de Bry, 1561-1623
Portret van Desiderius Erasmus
1597
ets, 14 x 12.4 cm
uit: J.J. Boissard, *Iconologia...*
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, ABM g00537

maar ze was van mening dat het geen enkel kwaad kon omdat dit geschrift immers tegen zo'n gevaarlijke en zich snel verbreidende secte gericht was en daarom wel goed moest zijn. Om hem in de gelegenheid te stellen er zich zelf van te overtuigen dat Luther in dit werk zeer fraai ('fort biau') over doop en avondmaal had geschreven, deed ze Ferdinand het tractaat toekomen.[18] Naar Ferdinands mening echter, had Maria er beter aan gedaan wanneer ze de sectariër niet alleen uitgewezen, maar ook bestraft had -zodoende had ze alle verdenkingen die tegen haar orthodoxie bestonden, eens en voor goed kunnen wegnemen. Nu ze ook nog een luthers predikant in dienst had genomen, zouden die verdenkingen alleen maar weer toenemen. Op de inhoud van diens twee preken wilde Ferdinand niet eens ingaan; het was niet zijn taak om over geloofsartikelen te disputeren maar om deze te beschermen en te handhaven. Dat ze een boek van Luther gelezen had, kon Ferdinands goedkeuring evenmin wegdragen; ze had beter een kerkelijk geapprobeerd boek tegen de anabaptistische sectariërs kunnen lezen. Om haar weer op de goede weg te helpen, stuurde Ferdinand haar met zijn brief een exemplaar van Luthers vertaling van het Nieuwe Testament, met daarbij een lijst waarop Luthers misinterpretaties opgesomd stonden, opdat Maria er zich van zou overtuigen hoezeer Luther in zijn vertaling de zin der woorden naar zijn eigen opvattingen had veranderd.[19] In antwoord op deze vermaning deelde Maria haar broer mee dat ze de lutherse predikant inmiddels had ontslagen en dat ze in zijn plaats een geleerd predikant had aangesteld die ook al aan haar hof verbonden was toen ze nog in Boeda verbleef. Maria bedoelde dus Henckel, al noemde ze zijn naam niet. Ze deelde over hem mee dat hij haar was aanbevolen door personen uit Ferdinands directe omgeving en voegde daar wellicht wat grimmig aan toe, dat ze dacht er van uit te kunnen gaan dat die personen geen lutherse sympathieën koesterden. Van geen van de leden van de hofhouding was verder bekend dat hij ketterse opvattingen huldigde –dat was althans nooit naar buiten gekomen.

Wellicht hield deze of gene ze in zijn hart verborgen, maar dat is alleen God bekend.[20] Een jaar later is er in hun correspondentie sprake van een problematisch voorval met Maria's kapelaan, maar wat er precies aan de hand was wordt niet duidelijk, omdat een brief van Maria ontbreekt. Toen Ferdinand haar aanspoorde tot een voortvarender optreden tegen de anabaptisten in Moravië, antwoordde Maria dat ze dat niet raadzaam achtte omdat deze lieden haast verlangend uitzagen naar het martelaarschap en een streng optreden de verbreiding en openbaring van de beweging dus alles behalve in zou perken.[21]

Na deze woordenwisselingen tussen Maria en haar broer Ferdinand, deed haar kapelaan Henckel pogingen van toenadering tot Erasmus. In juli 1528 schreef Henckel Erasmus een brief waarin hij Maria afschilderde als een geleerde en leergierige vrouw en suggereerde hem om haar een van zijn werken op te dragen. Hij prees Maria als een zeer vreedzame, bescheiden en vrome vrouw. Haar vertrekken zijn eerder een school dan een vrouwenwoning: ze heeft altijd een boek in handen, leert, studeert en troost zich in haar weduwschap met theologische lectuur. Ze richt zich daarbij vooral op Erasmus' *Paraphrases*, die zij eerst in een Duitse vertaling las (van Leo Jud), maar nu dagelijks in het oorspronkelijke Latijn leest en herleest. Om deze geschriften is ze Erasmus dan ook zeer genegen. Waarom, zo vraagt Henckel, zou hij haar niet eens een geschrift opdragen – haar weduwschap lijkt daartoe een goede aanleiding en een dedicatie zou haar aan hem verplichten.[22] Inderdaad compileerde Erasmus daarop een werk over 'de christelijke weduwe' (*De vidua christiana*) dat hij in februari 1529 aan Maria opdroeg.[23] In Erasmus' *Vidua* zijn Pegasus' hoefprenten niet te traceren. De eigenlijke kern van het vertoog bestaat in een beschrijving van het voorbeeldige leven en de deugden van weduwen uit vooral de bijbel; het gebrek aan inspiratie wordt bijvoorbeeld duidelijk uit de passage waarin Erasmus schrijft dat Lodewijks dood vooral ook voor diens ouders en kinderen bijzonder verdrietig moet zijn geweest, terwijl de werkelijkheid was dat zijn ouders in 1526 al lang dood waren en Lodewijk in het geheel geen kinderen had.[24] Evenals aan het begin van zijn verhandeling keert Erasmus zich ook aan het slot expliciet tot Maria zelf. Alle aansporingen en vermaningen uit het werk zijn eigenlijk niet in de eerste plaats tot haar gericht, zo stelt hij daar; haar geest is door haar geloof zo sterk dat zij standvastig alle leed het hoofd kon bieden. En die vroomheid is niet buiten haar, noch buiten haar macht, noch slechts tijdelijk – niemand kan haar die dus afnemen, haar piëteit zal haar tot in het toekomende leven geleiden. Maria zelf draagt haar weduwschap aldus op voorbeeldige wijze.[25]

Erasmus moet wel tot de conclusie zijn gekomen dat zijn werk aan de *Vidua* vergeefse moeite was geweest: wanneer Henckels suggestie dat Erasmus' dedicatie Maria zeer aan hem zou verplichten bij Erasmus bepaalde verwachtingen had gewekt, dan is hij daarin teleurgesteld. In een brief aan Henckel uit februari 1529 zinspeelde hij op een beloning als een 'symbolum suae erga me beneuolentiae' ('een teken van haar welwillendheid jegens mij').[26] Eerst in april 1530 volgde een briefje van Henckel, die in Maria's gevolg door Oostenrijk rondzwierf, nauwelijks een vaste verblijfplaats had en om die reden nog geen gelegenheid had gevonden om Erasmus te schrijven. Met een (niet bewaard gebleven) eigenhandig bedankbriefje van Maria deed Henckel hem een kostbare bokaal toekomen en deelde hij hem tegelijkertijd mee dat Maria geregeld in de *Vidua* zat te lezen en dat alle hofdames het op hun kamers ten toon spreidden of ermee paradeerden, ook al kenden ze geen letter Latijn.[27] Ook Maria's secretaris Oláh bedankte Erasmus met een briefje (1 juli 1530).[28] Op 7 juli bevestigde Erasmus aan Oláh de ontvangst van de bokaal en de brief van Maria;[29] twee dagen later bedankte hij Maria persoonlijk voor haar welwillende ontvangst van zijn geschrift. Haar briefje, zo schreef hij, zou hij bewaren als een dierbaar pand van haar gezindheid jegens hem bij de zaken die hem zeer na aan het hart lagen.[30] Eerst later, in 1533, toen ze al landvoogdes was, deed Maria via Oláh en haar raadsheer Jean Carondelet (1469-1545)[31] pogingen om Erasmus ertoe te bewegen naar de Nederlanden terug te keren en zich aan het hof te verbinden.[32] In juni 1533 kwam het zelfs zo ver dat Livinus Algoet (Ammonius, Lieven Aelgoet) – als secretaris aan Maria's hof verbonden – zich naar Erasmus in

Freiburg begaf om hem het geld voor de reis naar de Nederlanden en een drietal brieven te overhandigen, waaronder een persoonlijke invitatie van Maria om spoedig naar zijn vaderland terug te keren opdat zijn nabijheid haar van nut zou zijn.[33] De verwachting leefde dat Erasmus inderdaad naar Brabant zou komen, maar zijn precaire gezondheid verhinderde hem gevolg te geven aan de invitaties.[34] Erasmus' overlijden in 1536 zette Maria's kapelmeester Benedictus Appenzeller tot het componeren van een vijfstemmig motet aan, waarin de muzen worden opgeroepen om de dood van deze grote geleerde te bezingen, zoals 'Belgia' ook treurt om de dood van zijn leider. Als *cantus firmus* zingt de vijfde stem de woorden uit *Klaagliederen*: 'De kroon is van ons hoofd gevallen' (hfst. 5:16).[35] In Maria's kostbare bibliotheek bevonden zich de geschriften van Erasmus: een editie van zijn *Nouum Testamentum* en edities van zijn *Paraphrases*, de *Commentarius in nucem Ovidii* en natuurlijk een exemplaar van de *Vidua*, maar ook de Bazelse uitgave van zijn *Opera omnia* uit 1538-1540.[36] En toen Maria in 1549 prins Philips begeleidde tijdens diens bezoek aan de Nederlanden en zij ook Rotterdam aandeden, werden zij daar begroet door het houten standbeeld van Erasmus, waarna zij 'door de gedachtenisse van soo groot een man bewogen, het huis en de kamer, daer hij gebooren was, met seer groote eerbiedigheit besocht'.[37]

AUGSBURG 1530

De goede geruchten omtrent Maria's evangelische sympathieën en de bekendheid van haar contacten met Erasmus zowel als met Luther, waren de reden waarom reformatorische theologen die in de zomer van 1530 op de Rijksdag te Augsburg bijeenkwamen, hoge verwachtingen van haar koesterden en hoopten dat zij zich voor hun zaak zou inzetten. Op 30 juni 1530 berichtte Johannes Spalatin aan Luther dat Maria te zamen met de koningin van Bohemen (haar schoonzuster Anna, de echtgenote van Ferdinand) in Augsburg was aangekomen; een dag daarna arriveerde Henckel.[38] Tien dagen later schreef Melanchthon aan Luther dat 'de zuster van de autocraat (Karel V), een vrouw met een zeer dapper karakter en van een uitzonderlijke vroomheid en bescheidenheid, zich inspant om haar broer gunstig te stemmen jegens ons, maar zij is gedwongen om dit op voorzichtige en terughoudende wijze te doen' ('timide et verecunde').[39] Ook Adam Weiss vermeldde in zijn *Diarium* dat Maria er bij Ferdinand herhaaldelijk en met ernst op aandrong om zijn verzet tegen de voortgang van het evangelie op te geven.[40] Jaren later haalde Johann Agricola (1494-1566), die als hofpredikant van Johan van Saksen in Augsburg was, in een preek over de hemelvaart van Maria (!) gelijksoortige herinneringen op. Hij vertelde dat Maria tijdens de Rijksdag aan de reformatorische theologen liet weten dat haar broers pogingen in het werk stelden om haar van het evangelische geloof af te brengen en haar bedreigden met de opzegging van alle bijstand, waarom zij zich in hun gebeden aanbeval.[41] Dergelijke berichten over Maria zijn ook van de hand van Spalatin overgeleverd. In zijn verslag van de Rijksdag tekende hij aan dat Maria zich tot dan verzet had tegen pogingen om de evangelische prediking (in Hongarije en aan haar hof) te weren en dat zij haar broer Karel tegen de pauselijken gewaarschuwd had omdat zowel haar overleden echtgenoot als Ferdinand door hen waren bedrogen. Tijdens de Rijksdag had Henckel – aan wie, ondanks Maria's protesten, een preekverbod was opgelegd – de evangelische theologen ervan op de hoogte gesteld dat Maria over uitzonderlijke kwaliteiten beschikte: zo beheerste zij het Latijn en had zij altijd een Latijnse bijbel bij zich, zelfs als ze op jacht ging. Bovendien, wanneer ze geconfronteerd werd met een predikant die zich niet op de bijbel baseerde, dan sprak ze hem daar op aan en trad ze met hem in discussie. En ze weigerde om Medardus, Ferdinands kapelaan, aan te horen die tijdens een op de Rijksdag gehouden preek Erasmus' interpretatie van een woord uit het *Magnificat* op verwaten wijze had bekritiseerd, waarvoor hij een jaar later door Erasmus bestraft werd met een satyrisch 'colloquium'.[42] Op 13 juli werd Luther er door Justus Jonas van op de hoogte gesteld dat Maria,

nadat zij vernomen had dat de vorsten gevraagd werd of zij de keizer als rechter over de Augsburgse confessie wilden erkennen, had gezegd dat zij zich in tijdelijke zaken wel onder diens gezag zou stellen, maar zich in gewetenszaken alleen aan het woord van God zou onderwerpen.[43] Twee weken later deed Jonas aan Luther weten dat Melanchthon op die dag een onderhoud had met Henckel en dat deze hem ervan op de hoogte had gebracht dat Karel en Ferdinand over Maria's financiële positie en wellicht ook over een nieuw huwelijk beraadslaagden. Zij stelden echter als voorwaarde dat Maria de ketterij van Luther zou afzweren en zich aan de pauselijke godsdienst zou onderwerpen. Maria had daarop huilend geantwoord dat zij liever een slavin zou willen worden dan dat zij 'mijn Christus' zou verloochenen.[44]

Of al deze berichten en geruchten de werkelijkheid getrouw weergaven, is niet meer te verifiëren, maar de verwachtingen die men van Maria had – zo werd al gauw duidelijk – waren te optimistisch geweest. Een aantal weken later namelijk deed Melanchthon aan Luther een aantal vragen toekomen die door Maria op schrift waren gesteld en door Henckel aan Melanchthon waren overhandigd met het verzoek Luthers oordeel over deze vragen in te winnen. In het briefje van Melanchthon dat de toezending van deze *Quaestiones Mariae* begeleidde, schreef deze dat Henckel op hem overgekomen was als een zeer oprecht man, zoals ook de koningin zeer godvrezend was gebleken. Melanchthon sprak daarom de verwachting uit dat Luther de vragen zou beantwoorden en deze in goede zin op zou vatten.[45] Maria nu legde Luther de volgende vijf vragen voor:[46]

1. Of men kan volstaan met de ontvangst van de eucharistie slechts onder de gedaante van het brood en of het noodzakelijk was ook uit de beker te drinken, aangezien het gebruik van de kelk op vele plaatsen verboden is?

2. Iemand wil het sacrament in zijn geheel gebruiken, maar het gebruik van de kelk wordt hem verboden; kan hij verontschuldigd worden wanneer hij alleen het brood gebruikt of moet hij een plaats zoeken waar hem niets geweigerd wordt?

3. Of men in het geheim in een kamertje de gehele eucharistie mag ontvangen zonder publiekelijk te belijden?

4. Of het voor het aangezicht van God verontschuldigd kan worden wanneer iemand uit gehoorzaamheid aan de overheid slechts het brood gebruikt, aangezien vele overheden ongehoorzaamheid met verbanning bestraffen?

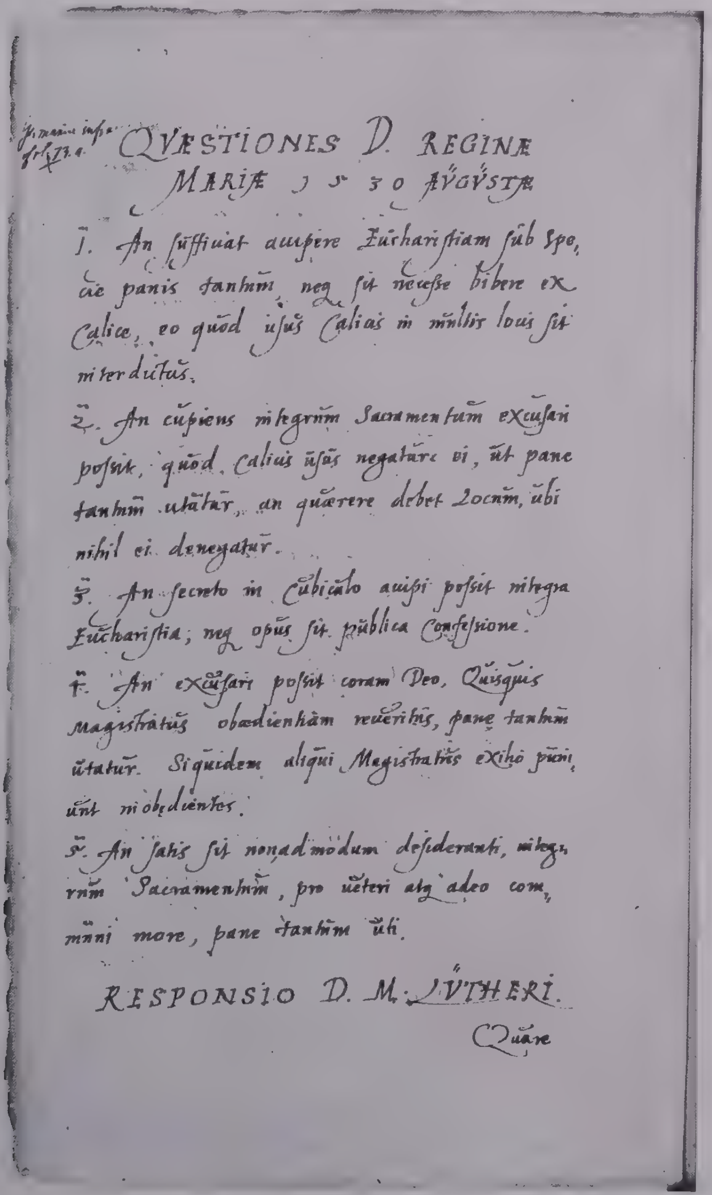
5. Of het voor iemand die geen hevig verlangen naar het gehele sacrament kent genoeg is om, naar oud en algemeen gebruik, slechts het brood te gebruiken?

De strekking van de vragen is evident. Maria vroeg Luther in feite of het haar toegestaan was om in haar privé-leven de nieuwe leer aan te hangen en zich in haar publieke leven te conformeren aan het oude. Blijkbaar teleurgesteld in zijn hooggestemde verwachtingen om in Maria een publiek beschermster van de Reformatie te krijgen, wees Luther haar 'Nicodemisme' af.[47] Luther betoogde dat de participatie 'sub vtraque' (het gebruik van de gehele eucharistie) naar Gods orde en bevel is en dat hij die dit weet God meer moet gehoorzamen dan de mensen. Wanneer hem de kelk geweigerd wordt, dient hij zich naar elders te begeven, of, indien hem dit onmogelijk is, van het gebruik 'sub vna specie' af te zien en spiritueel te communiceren door de overdenking van de woorden van het sacrament en de lijdensgeschiedenis. Het is evenmin geoorloofd het sacrament in het verborgene te ontvangen, want Christus heeft het ingesteld tot een publieke bediening tot zijn gedachtenis. Wanneer de overheid het drinken uit de kelk verbiedt, dient men haar niet te gehoorzamen, omdat men daarmee immers het schepsel boven God zou plaatsen. En tenslotte is niet het verlangen van de mens naar het sacrament, al dan niet op beide gestalten gericht, bepalend voor de bediening ervan, maar het bevel en het woord van God. Het is duidelijk dat Luther Maria met dit stuk op hardhandige wijze voor een absolute keuze heeft gesteld. Ongetwijfeld verkeerde hij in de hoop daarmee bij Maria een doorbraak te

forceren, maar in feite plaatste hij haar voor een impasse, die zij als dienares van het huis Habsburg nooit heeft kunnen overwinnen.[48]

IN DE NEDERLANDEN (1531-1555)

Na eerloze jaren van financiële zorgen en moeitevolle zwerftochten kreeg het leven van Maria in 1531 een nieuwe bestemming. Op verzoek van Karel nam ze in dat jaar het regentschap over de Nederlanden op zich. In de aanstellingsbrief van 3 januari 1531 schreef Karel vanuit Keulen niet alleen op broederlijke toon enige troostvolle en bemoedigende woorden, maar droeg hij haar tevens op om al haar van ketterij verdachte dienaren in Hongarije achter te laten en ook zelf de begunstiging van de nieuwe leer na te laten: 'ervan uitgaande dat je de opdracht zult aanvaarden, wat ik je ook bidt te doen, komt het mij voor dat je je belangrijkste dienaars wel achter kunt laten, vooral zij die van ketterij beschuldigd kunnen worden; en opdat je weet welke men mij genoemd heeft, het zijn je huismeester, kamenier, kapelaan, aalmoezenier, hofdame en zo nog enkele anderen'.[49] Maria gehoorzaamde; in maart 1531 kwam ze met een klein gevolg in de Nederlanden aan, waar Karel haar in Leuven begroette. In de officiële aanstellingsbrief van


QVÆSTIONES D. REGINÆ MARIÆ 1530 AVGVSTÆ

1. An sufficiat accipere Eucharistiam sub specie panis tantum, neque sit necesse bibere ex Calice, eo quod usus Calicis in multis locis sit interdictus.

2. An cupiens integrum Sacramentum excusari possit, quod Calicis usus negatur ei, ut pane tantum utatur, an quærere debet locum, ubi nihil ei denegatur.

3. An secreto in Cubiculo accipi possit integra Eucharistia, neque opus sit publica Confessione.

4. An excusari possit coram Deo, Quisquis Magistratus obedientiam veritus, pane tantum utatur. Siquidem aliqui Magistratus exhibo ... sunt inobedientes.

5. An satis sit nonadmodum desideranti, integrum Sacramentum, pro veteri atque adeo communi more, pane tantum uti.

RESPONSIO D. M. LVTHERI.

Quare

Afb. 30
Vijf vragen van Maria van Hongarije aan Luther: *Quaestiones D. Reginae Mariae, 1530 Augustae*, gevolgd door het antwoord: *Responsio D. M. Lutheri*
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 108 Helmst.

september 1531 werden de twee belangrijkste taken die zij moest vervullen, omschreven als het versterken van het centrale gezag en het bestrijden van de hervorming. Toen Maria en Karel in oktober van dat jaar afscheid van elkaar namen, drukte Karel haar nogmaals op het hart om inzake de lutherse ketterij geen enkele concessie te doen. De Amsterdamse stadssecretaris Andries Jacobsz., die bij het afscheid aanwezig was, heeft Karels waarschuwende woorden in zijn *Prothocolle* vastgelegd: 'ik zeg je, indien ik vader, moeder, broer, zus, vrouw of kind zou hebben, die met de lutherse secte geïnfecteerd zouden zijn, ik zou ze voor mijn grootste vijanden houden'.[50]

De Nederlanden die Maria in 1531 binnen kwam om er tot 1555 namens haar broer te regeren, waren door het religieus dissentisme van de hervormingsbeweging niet onaangeroerd gebleven. Evenals aan stromingen elders zijn aan deze beweging in de Nederlanden drie componenten te onderscheiden. Er was in de eerste plaats het populaire dissentisme, dat zijn wortels in laat-middeleeuwse ketterse stromingen had.[51] Daarnaast was er de beweging van het zogenoemde bijbelse humanisme, gedragen door klassiek geschoolden die de filologische methode ook op de studie van de bijbel toepasten en aldus tot kritiek op instellingen en leerstellingen van de traditionele kerk kwamen.[52] Tenslotte oefende Luther in de Nederlanden aanzienlijke invloed uit; zo werden zijn geschriften er in groten getale verspreid.[53] Deze componenten kunnen natuurlijk alleen in theorie onderscheiden worden: in de praktijk gingen ze alle mogelijke combinaties aan en vormden zij niet zelden een onontwarbaar geheel. Alhoewel het mogelijk is binnen de beweging als geheel tot op zekere hoogte nadere distincties aan te brengen, dient men aan haar te denken als aan een brede en diverse, dogmatisch onbepaalde vernieuwingsbeweging die vooral streefde naar het goed van de evangelische vrijheid en die in dat streven door de geschriften van zowel Erasmus als Luther beïnvloed werd.[54]

Maar deze uitingen van hervormingsgezindheid werden in de Nederlanden grimmig en verbeten onderdrukt. Landsheer Karel V was vast besloten om in zijn Bourgondische erflanden te slagen in een onderneming die hij in het Duitse Rijk niet door had kunnen zetten: de totale repressie van de 'lutherse' ketterij. Nadat de pauselijke nuntius Hieronymus Aleander reeds in juli 1520 aan Karel de tegen Luther en zijn aanhangers gerichte bul *Exsurge, Domine* van 15 juni 1520 had aangeboden, vaardigde Karel spoedig daarop, op 20 maart 1521 (dus nog voor de Rijksdag van Worms), een eerste plakkaat uit tegen de opvattingen en geschriften van Luther.[55] Na de Rijksdag van Worms en het daar opgestelde edict van 26 mei 1521 verscheen een tweede plakkaat tegen Luther en zijn aanhangers.[56] Dergelijke plakkaten werden op 1 april 1524, 24 september 1525, 17 juli 1526, 14 maart 1527, 18 januari 1528 en 14 oktober 1529 vernieuwd.[57] Middelen die de overheid aanwendde om het bestaan en de propaganda van heterodoxe opvattingen tegen te gaan, waren boekverbrandingen en de gevangenneming en bestraffing (in het uiterste geval verbranding) van dissidenten; en terwijl de Leuvense universiteit de opvattingen van Luther officieel veroordeelde, werd het volk door de fel anti-reformatorische preken van met name bedelmonniken gewaarschuwd. In Holland was het Hof van Holland, het hoogste provinciale rechtscollege, dat Karel als graaf van Holland representeerde, in de eerste plaats verantwoordelijk voor de handhaving van de uitgevaardigde plakkaten, maar het Hof beriep zich herhaalde malen op 'plusieurs beaux privilèges', 'vele goede privileges, die de graven van Holland als de voorgangers van de keizer hun vanouds hadden verleend'.[58] De centrale overheid echter achtte het beroep op deze privileges onterecht: zij hing de rechtsleer aan die ketterij tot de misdaad van 'lèse majesté' (majesteitsschennis) rekende en in deze opvatting konden traditionele privileges en gewone vormen van gerechtelijke procedure opgeheven worden in gevallen van 'lèse majesté divine', 'goddelijke majesteitsschennis'. In de praktijk echter bleken lokale privileges het grootste obstakel voor een effectieve tenuitvoerlegging van de keizerlijke plakkaten tegen ketterij.

Desondanks leek de repressie door de overheid succesvol. In de jaren twintig slaagde zij erin om de intellectuele, humanistische woordvoerders van de hervormingsbeweging te verjagen,

Afb. 31

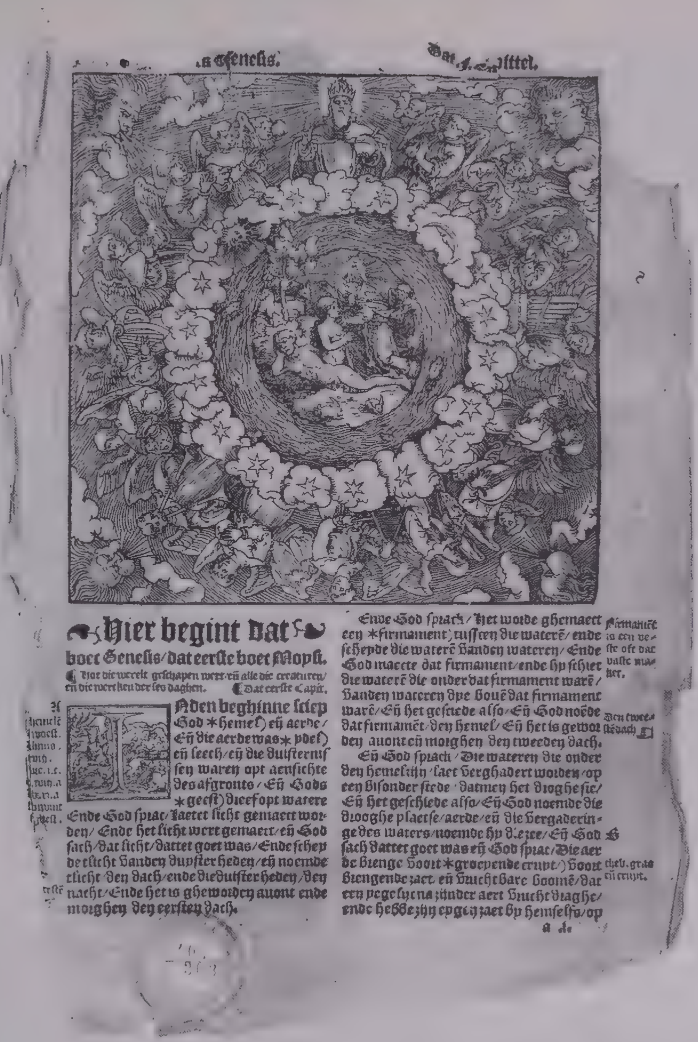
De schepping

Houtsnede bij de aanvang van het boek Genesis

los blad, uit: *Den Bibel Tgeheele Oude en Nieuwe Testament* ..., Antwerpen (Willem Vorsterman) 1528

houtsnede en boekdruk

Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, ABM od118



Hier begint dat boec Genesis/ dat eerste boec Moysi.

Hoe die werelt gescapen wert/ en alle die creaturen/ en die wercken der ses daghen. Dat eerste Capit.

In den beghinne sciep God *hemel) en aerde/ En die aerde was* ydel) en leech/ en die duysternis sen waren opt aensichte des afgronts/ En Gods *geest) dreef opt watere. Ende God sprac/ laetet licht gemaect worden/ Ende het licht wert gemaect/ en God sach/ dat licht/ dattet goet was/ Ende schep de licht vanden duysterheden/ en noemde tlicht den dach/ ende die duysterheden/ den nacht/ Ende het is ghewordeн avont ende morghen den eersten dach.

Ende God sprack/ Het worde ghemaect een *firmament) tusschen die wateren/ ende scheyde die wateren vanden wateren/ Ende God maecte dat firmament/ ende hy schiet die wateren die onder dat firmament waren/ vanden wateren dye boven dat firmament waren/ En het geschiede also/ En God noemde dat firmament/ den hemel/ En het is geworden avont en morghen den tweeden dach.

En God sprack/ Die wateren die onder den hemel zijn/ laet vergadert worden/ op een bisonder stede/ datmen het drooghe sie/ En het geschiede also/ En God noemde die drooghe plaetse/ aerde/ en die vergaderinge des waters/ noemde hy die zee/ En God sach datter goet was en God sprac/ Die aerde brenge voort *groeyende cruyt/) voort brengende zaet/ en vruchtbare boomen/ dat een yegelijc na zijnder aert vrucht draghe/ ende hebbe zijn eyghen zaet by hemselfs/ op

te doen herroepen of tot zwijgen te dwingen. Representanten als Gualtherus Delenus, Gerardus Geldenhauer, Gulielmus Gnapheus en Ioannes Sartorius ontvluchtten de Nederlanden, de Antwerpse augustijner monnik Jacobus Praepositus en zijn stadgenoot Cornelis Grapheus spraken een revocatie uit, en humanisten als Cornelis Aurelius en Martinus Dorpius namen na confrontaties met de conservatieve autoriteiten een uiterst voorzichtige houding aan. Aan het begin van de jaren dertig, toen Maria dus het regentschap op zich nam, voltrok zich eveneens een eerste (bewuste) differentiatie binnen de hervormingsbeweging in de Nederlanden. Vanaf 1530 begon de doperse beweging zich af te tekenen, die zichzelf als 'die van den bonde' of 'de secte van de bont' (=het verbond) zowel van de wereld als van andere dissidenten onderscheidde, die zij aanduidde als 'dandere den evangelie liefhebbende van de secte lutherije ende sacramentisten'.[59] De dopersen beschouwden zichzelf als de leden van het verbond en hun apocalyptische denkbeelden dreven hen ertoe om zich vóór het aanbreken van de spoedig verwachte laatste dag, van de wereld af te scheiden en aparte groepen te vormen met een eigen kerkelijke organisatie en bediening van de sacramenten.[60] Deze radicalisering, die zich onder meer manifesteerde in de pogingen om in Munster en in Amsterdam het Godsrijk op te richten, kon geen enkele overheid natuurlijk tolereren en werd vanaf het begin beantwoord met een verscherping van de plakkaten en vervolgingen. Reeds op 14 oktober 1529 was in Vlaanderen een uiterst streng plakkaat uitgevaardigd, dat bepaalde dat alle verdachten die schuldig waren bevonden aan de lutherse ketterij ter dood gebracht moesten worden: vrouwen door verdrinking, mannen door het zwaard en zij die wederom tot ketterij waren vervallen door het vuur. De hoofden van de laatste categorie van veroordeelden dienden op een staak gezet te worden om als

afschrikwekkend voorbeeld te dienen; de goederen van de ketters werden geconfisceerd.

De situatie waarmee Maria aldus bij haar aantreden werd geconfronteerd, was die van het ontstaan van een dissidente en revolutionaire *volks*beweging enerzijds en anderzijds die van harde en verbeten bestrijding en onderdrukking. Wat was de politiek die deze van Erasmus' denkbeelden gecharmeerde vorstin ging volgen, die nog in 1530 had geprobeerd om 'timide et verecunde' (bescheiden en terughoudend) een matigende invloed op haar broers uit te oefenen?

REPRESSIE VAN RADICALE STROMINGEN

Maria heeft tegen de dopersen een actieve en voortvarende politiek van opsporing en vervolging gevoerd. Alle plakkaten tegen ketterij die gedurende Maria's regentschap werden uitgevaardigd (1531, 1540, 1550), zijn door haar ondertekend. Zeer kort na haar aantreden, op 7 oktober 1531, beval zij dat het draconische plakkaat van oktober 1529 zowel in Vlaanderen als in Holland opnieuw afgekondigd moest worden.[61] Dat het ondertekenen van plakkaten niet in volledige overeenstemming behoeft te zijn met de daadwerkelijk gevolgde actieve politiek wordt in de eerste jaren van haar regentschap evenwel ook duidelijk: toen geruchten de ronde deden dat herdoopten uit Waterland en Kennemerland in Amsterdam een aanslag wilden plegen, trad zij niet direct met ijzeren vuist op. Vooralsnog hield Maria het ervoor dat deze herdoopten ('dit arme volck') door hun 'simpelheit' verleid en bedrogen waren en dat op deze grote menigte om die reden niet direct de doodstraf toegepast moest worden. Maria liet op 27 februari 1534 een verzoeningsgezind plakkaat uitgaan, waarin bekend gemaakt werd dat de herdoopten gedurende een periode van vierentwintig dagen de gelegenheid hadden om hun dwalingen te herroepen, te biechten en boete te doen, en dat zij daarop weer in genade opgenomen zouden worden. En ook toen slechts vijftien herdoopten van dit aanbod gebruik maakten en in maart duizenden revolutionaire dissidenten die Munster trachtten te bereiken, in Overijssel gevangen werden genomen, ging Maria nog niet over tot grimmige maatregelen: berouwvolle herdoopten, die geen leiders van de secte waren geweest of eerder een plakkaat overtreden hadden, mochten in genade aangenomen worden.[62]

Maar in het begin van 1535 was Maria (geïnformeerd door de hertog van Gulik en Kleef) op de hoogte van de revolutionaire plannen om Amsterdam te veroveren en ze richtte op 24 januari 1535 een brief aan verschillende steden (waaronder Deventer en Leiden) om de magistraten op de hoogte te stellen van deze dreiging en om het signalement te verspreiden van Jan van Geelen, een van de belangrijkste afgezanten van Munster, met het bevel hem op te sporen en gevangen te nemen.[63] In het voorjaar van 1535 onderhandelde Van Geelen met de Brusselse regering in de persoon van Pieter van Montfoort over de overgave van Munster aan de keizer, terwijl hij tegelijkertijd een aanslag op Amsterdam voorbereidde.[64] De aanslag in de nacht van 10 op 11 mei 1535 en de incidenten te Hazerswoude (31 december 1535) en Poeldijk (maart 1536) maakten definitief een einde aan Maria's clemente houding. Ze greep terug op de gestrengheid van het plakkaat van 1531, beklemtoonde herhaaldelijk dat het 'ius de non evocando' bij gevallen van ketterij niet van toepassing was omdat ketterij een vorm van hoogverraad was en verzette zich tegen de nog altijd milde vervolgingspolitiek van het Hof van Holland, waarvan verschillende leden Erasmiaans gezind waren. In oktober 1537 gaf Maria een lid van de Raad van State, Lodewijk van Schore, speciaal opdracht om de behandeling door het Hof van een tweetal gevallen van ketterij aan een nader onderzoek te onderwerpen en in 1539 deed zij daar tijdens een rondreis door de noordelijke Nederlanden persoonlijk navraag naar.[65]

In 1550 culmineerde de reeks van ordonnantiën en plakkaten in het beruchte bloed-plakkaat, dat aanhangers en verbreiders van 'het geestelijk criem van heresie' omschreef als 'seditieuse persoenen ende perturbateurs' van de staat, die uitsluitend de doodstraf verdienden, ook als ze herriepen. Het plakkaat bepaalde bovendien dat iedereen die zich in een bepaald dorp

Afb. 32
Jan Luyken, 1649-1712
Wederdopersoproer: de bespotting van een wederdoper op de Dam te Amsterdam
gesigneerd en gedateerd: 'Jan Luiken invenit et fecit. 1692'
gravure, 12 x 16 cm
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, SPKK gr19

Afb. 33
Barend Dircks, 16de eeuw
Wederdopersoproer: executie van wederdopers op de Dam te Amsterdam
pentekening
Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, A 18167

of stad wenste te vestigen, een door de pastoor van zijn vroegere woonplaats verstrekt certificaat van rechtgelovigheid moest overleggen. Maria bracht daarin wel enige verzachtende bepalingen aan. Vele buitenlandse (vooral Duitse), in Antwerpen werkzame kooplieden immers waren niet zo orthodox en de eis dat zij een certificaat moesten kunnen tonen zou hen ertoe kunnen bewegen om zich elders te vestigen en dat zou zeer nadelige gevolgen voor het economisch leven hebben. Toen de Raad van Brabant en de stad Antwerpen hun bezwaren kenbaar maakten, antwoordde Maria dat zij de tekst van het plakkaat op dit punt niet al te letterlijk hoefden te interpreteren: hervormingsgezinde kooplieden die zich uitwendig conformeerden aan de gebruiken van het oude geloof en niets tegen dit geloof ondernamen, zouden met rust gelaten worden. Maria wist haar invloed bij Karel zo aan te wenden dat in de uiteindelijke tekst van het plakkaat niet meer bepaald werd dat handelaren een bewijs van orthodoxie moesten overleggen en dat voor hen uitzonderingen gemaakt werden 'naer de costuymen van de plaetsen respectievelyck'.[66] Dat deze verzachting vooral door opportunistische overwegingen was ingegeven wordt duidelijk uit het feit dat Maria zich in januari 1551 genoodzaakt zag om zich tot de Groningse magistraat te wenden, juist omdat deze zich verzette tegen het bloedplakkaat als strijdig met 'olde usantie, heerkumpste ende ghebruyck' en, tot ergernis van Maria, gevangen dopers die berouw hadden getoond, weer op vrije voeten stelde.[67] En toen in Friesland de doperse beweging na 1550 explosief groeide, steunde Maria de president van het Friese Hof, Hippolytus Persijn, krachtig bij diens activiteiten om de vermeende revolutionairen te bestrijden.[68]

Maria's politiek van vervolging kreeg bijna grimmige trekken, wanneer religieus dissentisme en verzet tegen de Habsburgse centralisatie zich in een adellijk persoon verenigde. Dat was het geval in de heerlijkheid IJsselstein, een enclave in het Nedersticht die een leen was van de graaf van Buren, Floris van Egmond, en bestuurd werd door zijn drost Gijsbrecht van Baeck en diens vrouw Elsa van Lostad.[69] De drostin had rond 1530 Hendrik Rol als kapelaan in dienst, die zich later als notoire doper zou ontpoppen. Hun patronaat van vele personen 'besmet van de secte lutherane ende andere secten' werd door het Hof aan Maria doorgegeven, die in

augustus 1544 een arrestatiebevel tegen Elsa van Lostad als aanhangster van David Joris liet uitgaan en haar in Den Haag gevangen liet houden. De graaf van Buren, Floris' zoon Maximiliaan, protesteerde herhaalde malen tegen deze schending van zijn privileges en souvereiniteit bij de keizer, met als gevolg dat Karel, uit waardering voor de kwaliteiten van deze legeraanvoerder, het arrestatiebevel van Maria ongedaan maakte en de vrijlating van de drostin bewerkstelligde (oktober 1548).[70]

PIERRE ALEXANDRE EN CORNELIS GRAPHEUS

Maar deze interventie van Karel om zijn zuster uit politieke overwegingen tot matiging in haar optreden tegen een ketter te manen, is eenmalig. In een aantal andere gevallen moet de benadering van Maria zelf openlijk terughoudend geweest zijn, want de nuntius aan het hof van Ferdinand, Pier Paolo Vergerio (die eerst later het evangelisme aan zou hangen)[71], berichtte in juli 1535 aan Ambrogio Ricalcati (secretaris van paus Paulus III) dat Maria niet zo'n ijver in de vervolging van ketters ten toon spreidde als zijns inziens wel wenselijk was. Binnenkort, zo schreef hij, zal hij haar ontmoeten en haar bij die gelegenheid op haar onachtzame houding aanspreken.[72] Dergelijke berichten en geruchten moeten er ook de oorzaak van zijn geweest dat Paulus III zich in 1539 bij Karel over Maria beklaagde. Zij zou in het geheim de 'lutheranen' begunstigd en hun belangrijke posities toegekend hebben. Bovendien verbood ze de aartsbisschop van Trier om zich aan te sluiten bij het katholieke verbond tegen het Schmalkaldische verbond van de Duitse protestanten en belemmerde ze George de Selve, bisschop van La Vaur en orator van de Franse koning, in diens pogingen om in Duitsland met onder anderen de pauselijke legaat over de religieuze kwestie overleg te voeren.[73]

Een nadere beschrijving en typering van Maria's houding in de periode van haar regentschap wordt echter zeer bemoeilijkt door het feit dat er geen directe uitspraken van haar zelf over de godsdienstige kwestie uit die jaren zijn overgeleverd. Bij deze stand van zaken nu, kan een typering van enige personen uit haar omgeving als contextueel bewijs dienst doen. Significant is het geval van Maria's kapelaan, de voormalige carmeliet Pierre Alexandre (ca. 1510-1563). Hij studeerde aan de Sorbonne, promoveerde er tot doctor en trad in dienst bij Maria. In 1541 was hij betrokken bij een uitgave van vijfenveertig Franse psalmen, waarvan dertig in de vertaling van Clément Marot.[74] Eind 1542 werd hij officieel van ketterij beschuldigd, nadat hij onder verdenking was komen te staan omdat hij tijdens discussies met Pierre de Soto (de biechtvader van Karel), Nicolas Perrenot de Granvelle en diens zoon Antoine Perrenot de Granvelle zijn opvattingen slechts op de bijbel wilde baseren, terwijl De Soto zich op de traditie beriep. In de mémoires van een medeverdachte van Alexandre, de uit Spanje afkomstige evangelische humanist Francisco de Enzinas, zijn ons de zesenvijftig theses van Alexandre overgeleverd die ons zijn theologische opvattingen doen kennen zoals hij die in zijn preken uitdroeg.[75]

Blijkens Alexandre's theses was het niet verwonderlijk dat inquisiteurs als Franciscus Sonnius en Petrus Curtius hem hielden voor een levensgevaarlijke verbreider van leerstellingen die ingingen 'tegen het katholieke geloof en de leer van de universele kerk, zoals die vanouds ontvangen en geapprobeerd zijn'. Alle dingen die tot het heil noodzakelijk zijn, zijn – aldus Alexandre – in het evangelie vervat; wat daar niet in staat, verdient geen geloof. De apostelen, pausen en bisschoppen zijn aan de Schrift gebonden; wanneer ze buiten hun boekje gaan, houden ze zich niet aan hun opdracht en is men hun geen gehoorzaamheid verschuldigd. De mens is alleen door het geloof rechtvaardig voor God en dat geloof manifesteert zich uiterlijk en voor de mensen in goede werken. Het geloof, dat zich richt op de beloften van Christus, is een vaste en zekere kennis dat God ons welgezind is; alleen door ongeloof staat de mens buiten het heil, want door het geloof heeft men deel aan Christus' weldaden. Christus is de enige voorspraak, de heiligen en Maria verdienen aanbidding noch verering. Alle werken van ongelovigen zijn zonde;

de monastieke godsdienst is hypocriet; vasten is geen evangelisch gebod. De kerk dwaalt al ruim driehonderd jaar, maar wie thans het evangelie weer predikt, wordt als ketter veroordeeld.

Een uur voordat Alexandre gearresteerd en gevonnist zou worden, werd hij gewaarschuwd en kon hij zich uit de voeten maken. Dat Maria hem had laten ontsnappen, was een publiek geheim. Oswald Myconius meldde in een brief aan Calvijn van 6 maart 1545: 'Koningin Maria, de zuster van de keizer, heeft haar carmelieter kapelaan niet kunnen beschermen en deze was dus gedwongen om te vluchten'[76] en de aan het keizerlijke hof verblijvende ambassadeur van Mantua, Camillo Capilupo, berichtte dat Maria de door haar broer vervolgde Alexandre had laten vluchten[77]. Alexandre vond een eerste toevlucht aan het hof van paltsgravin Dorothea in Heidelberg; Dorothea was de dochter van Christian II van Denemarken en Isabella, Maria's zuster. In juni 1545 ontmoette Alexandre in Straatsburg Martin Bucer, die Maria in april van dat jaar nog getypeerd had als 'die liebste und vertrauteste' en wist dat haar predikant haar ontnomen was en in Brussel 'in effigie' (dat wil zeggen, zijn portret) verbrand was. Uit het gesprek dat Bucer met Alexandre had, werd hem duidelijk dat Maria zozeer de gevangene was van 'de antichrist' dat zij niet meer in het Nieuwe Testament wilde lezen; dat betaamde haar niet en was alleen aan theologen toegestaan, zei ze. Bovendien weigerde ze om over geloofszaken haar oordeel te geven; wanneer ze er iets over wilde zeggen, legde Karel haar het zwijgen op met de woorden: 'ir seit ein weib, es staht euch nit zu, von diesen dingen zu reden'.[78]

Naast enige andere personen die deel uitmaakten van Maria's hofkring in engere zin, zoals hofkunstenaars als Bernard van Orley en anderen, die in de twintiger jaren nog deel hadden uitgemaakt van nonconformistische conventikels en in hun kunstwerken ook misstanden in de traditionele kerk bekritiseerden,[79] maakte de vooraanstaande bijbelse humanist Cornelis Grapheus deel uit van een ruimere kring van personen die ook tot het milieu rond Maria behoorden.[80] In 1536 droeg hij een drietal 'bucolica carmina' (herdersdichten) (*Aeglogae*) aan Maria op, omdat zijn dactylische hexameters naar zijn mening aan niemand beter konden worden opgedragen dan aan Maria: had het eerste gedicht, een epithalamium op Jozef en Maria getiteld *Panagne*, niet evenzeer een Maria tot onderwerp, was deze Maria niet de moeder van de keizer en heerser over alle hemelingen, terwijl zij de zuster van de heerser over alle stervelingen was, en was de dedicatie aan Maria van herderspoëzie, tenslotte, niet evenzeer gepast omdat Maria de herderin van het volk, 'populi pastrix', was? Bovendien was van Maria bekend dat ze Latijn kon lezen, wat ze met slechts zeer weinig vrouwen gemeen had.[81] Grapheus' dedicatie van enige proeven van zijn dichterlijk kunnen aan Maria was meer dan alleen maar een inversie van de gedachtengang van de bisschop van Wenen, die, zoals reeds vermeld, bij de naam 'Maria' niet zozeer aan de heilige maagd alswel aan de opstandige zuster van Mozes en Aäron had moeten denken. De stadssecretaris van de Scheldestad was een bekwaam humanist die in de opkomst en regering van het huis Habsburg de intrede van de 'saecula aurea', 'het gouden tijdperk', in de geschiedenis had begroet. Deze loyaliteit, waaraan hij reeds in 1519/1520 uiting had gegeven, was aanvankelijk versterkt door een tweede loyaliteit, die echter al spoedig met de eerste onverenigbaar leek te moeten zijn en daardoor doorkruist werd – zijn enthousiasme voor het hervormingsgezinde evangelisme zoals zich dat in het begin van de jaren twintig in de Nederlanden ging manifesteren. Zijn openlijke uitingen van zijn theologische voorkeuren in de voorredes op een tweetal door hem uitgegeven teksten van een vijftiende-eeuws theoloog, had hem in 1522 hardhandig in aanraking gebracht met de inquisitie en deze confrontatie met het keizerlijk en kerkelijk gezag had zowel tot zijn herroeping als tot de confiscatie van zijn (weinige) goederen, de uitzetting uit zijn ambt en zijn gevangenschap geleid. Alhoewel in april 1523 aan zijn gedwongen verblijf in Brussel een einde kwam en hij toen weer naar Antwerpen terug mocht keren, werd hij eerst in 1540 in zijn functie van stadssecretaris hersteld. In de tussenliggende periode verkeerde hij in bepaald behoeftige omstandigheden. Terwijl hij in 1536 als huisleraar en een jaar later als 'gezworen examinateur vanden getuygen' vermeld werd, hield hij zich

vooral onledig met de beoefening van de *studia humanitatis* door de editie van klassieke en renaissancistische teksten. Alhoewel hij in 1522 zijn opvattingen had herroepen, koesterde hij in feite nog altijd dezelfde hervormingsgezinde ideeën, alleen bevond hij zich niet langer in een positie waarin hij openlijk voor zijn overtuigingen op dit punt kon uitkomen. Hij verborg deze dan ook zo zorgvuldig dat een katholiek tijdgenoot kon menen dat hij 'catholice' (katholiek) had geleefd en op 19 december 1558, 76 jaar oud, 'pie' (op vrome wijze) was overleden. Maar dat hij ook na zijn veroordeling en revocatie sympathisant van het bijbels humanisme bleef, bewijzen een brief van Erasmus uit maart 1529 (waarin deze hem waarschuwt voor zowel de roomse als de protestantse 'monniken'), de blijvende contacten met Erasmus, het bericht dat hij in 1526/1527 een bevriende ketter, Gerardus Geldenhauer, in zijn Antwerpse woning verborg en zijn publikaties uit later tijd. In de jaren dertig deed zijn sociaal-economisch onzekere positie hem echter vooral naar protectie omzien, die hij zocht 'sub aegide Mariae' (onder de hoede van Maria). In augustus 1535 publiceerde Grapheus naar aanleiding van de val van Munster op 25 juni 1535 een zeshonderdtweeëndertig verzen lang gedicht tegen de anabaptisten. Grapheus duidde de doperse dreiging aan als het 'anabaptistische monster' en vergeleek het met het watermonster Hydra dat, nadat een door Pluto, de god van de onderwereld, gepresideerd concilie daarover beraadslaagd heeft, naar de aarde terugkeert om de rust en de welvaart die het Habsburgse huis gebracht heeft, te bedreigen en te verstoren.[82] Hij droeg dit geschrift op aan zijn vriend Oláh, die hij in een begeleidende brief ook zijn 'mecenas' noemde. Met deze brief deed hij Oláh zes exemplaren van zijn *Monstrum Anabaptisticum* toekomen en stelde hij hem zijn aan Maria opgedragen 'epithalamium' al in het vooruitzicht.[83] Ruim een jaar later kon hij Oláh zijn aan Maria opgedragen poëzie doen toekomen; uit dankbaarheid voor Oláhs voorspraak bij Maria, had hij, zo schreef hij in een begeleidende brief, aan het werk enige epigrammen vooraf doen gaan waarin 'mijn muze mijn dankbaarheid jegens jou betuigt'.[84] Vervolgens wisselden beide humanisten in poëzie beleefde bedankjes uit; Oláh bedankte Grapheus voor zijn *carmina* en deelde hem mee dat Maria met veel plezier kennis had genomen van de wijze waarop Grapheus goddelijke mysteriën in bucolische poëzie bezongen had. Maar zou het, zoals ook Vergilius eerst zijn *Ecloga* en daarna (op aansporing van Augustus) de *Aeneïs* schreef, geen aanbeveling verdienen om na deze herderspoëzie de roemruchte daden van Maria in de oorlog tegen Frankrijk te bezingen?[85] Grapheus voelde daar wel voor, maar leidde naar eigen zeggen een zwoegend bestaan en zou daarom eerst een gunstige wending in zijn levensomstandigheden af moeten wachten om op Oláhs suggestie in te kunnen gaan.[86]

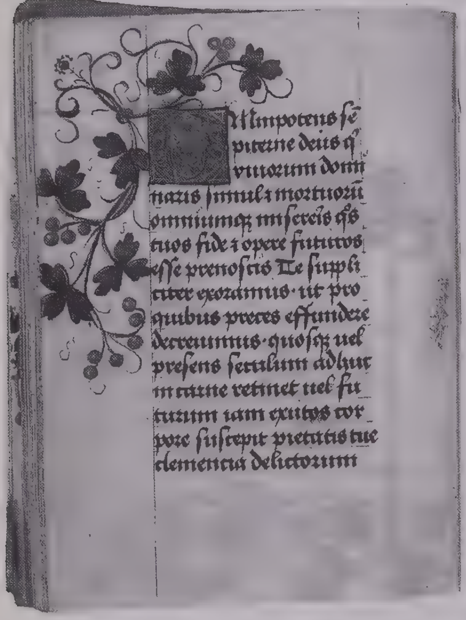
SAMENVATTING EN CONCLUSIE

Maria's relatie met Alexandre en Grapheus permitteert de typering van haar houding 'in religiosis' (in godsdienstzaken) als die van de representante van een breed geschakeerde middenstroming die in de zestiende-eeuwse religieuze verhoudingen noch het conservatief-kerkelijke, noch het radicaal-reformatorische standpunt innam. Zowel Alexandre als Grapheus nam binnen de bestaande, traditionele kerk zijn positie in en niets wijst erop dat zij in deze periode ooit overwogen hebben deze te verlaten. De fundamenten waren goed, alleen waren er in de loop der eeuwen bepaalde misstanden de kerk binnengeslopen, die door hervormingen verholpen moesten worden. Volgens Grapheus ging het verval terug tot de karolingische periode, volgens Alexandre tot de vroege twaalfde eeuw, de periode van Innocentius III en het vierde Lateraanse concilie (deze datering was voor het eerst door de Engelse heresiarch John Wyclif verwoord en werd door Cornelis Hoen in diens zogenaamde 'Avondmaalsbrief' herhaald)[87]. Volgens Grapheus diende men de kerk te hervormen door de verbreiding van de erasmiaanse 'philosophia Christi' binnen de bestaande parochies, Alexandre riep de katholieke clerus op om bij de vervulling van de haar toevertrouwde taak niet buiten de perken van het

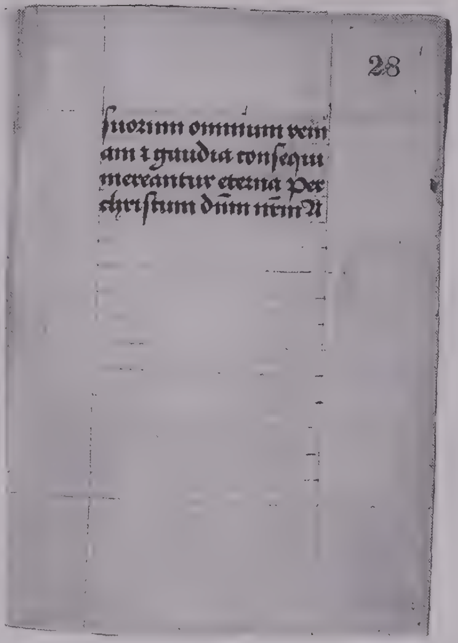
evangelie te treden. Een dergelijk programma sloot sympathie voor een radicaal-reformatorische stroming als de dopersen uit, zoals ook Erasmus in 1533 schreef dat men hen om hun burgerlijke ongehoorzaamheid absoluut niet mocht dulden.[88] Eerst later zouden bepaalde verschillen tot onoverkomelijke tegenstellingen verharden. Terwijl Henckel in de periode na 1531 functies binnen de traditionele kerk vervulde en in november 1539 als kanunnik te Breslau overleed en Oláh na 1542 (toen hij in dienst van Ferdinand naar zijn geboorteland terugkeerde) als aartsbisschop en kanselier een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Hongaarse Contrareformatie werd, ontwikkelde Alexandre, die aan Maria's hof de mis celebreerde èn, tegelijkertijd, het geloof omschreef in bewoordingen die sterk doen denken aan de bekende definitie van Calvijn,[89] zich in den vreemde tot een predikant van de gereformeerde Reformatie.

Van een principieel conflict tussen beide loyaliteiten (jegens het Habsburgse huis en jegens het evangelisme) zal Maria zich dan ook niet bewust zijn geweest. In de jaren na 1531 werd zij over het algemeen geconfronteerd met radicaal-reformatorische uitingen die zowel met haar verplichtingen jegens haar huis als met haar bijbels-humanistische sympathieën in strijd waren. De vervolging van deze revolutionaire schismatici (of wat daarvoor gehouden werd)[90] kan slechts tegen haar wil en inclinaties geweest zijn indien en voorzover zij uit medelijden met de 'simpelheit' van 'dit arme volck' over hen bewogen was. Na 1535 blijkt dit uit niets. Problemen ontstonden eerst wanneer de fanaten zonder onderscheidingsvermogen op het toneel verschenen en hun repressieve acties ook richtten tegen evangelische dissidenten die binnen de traditionele kerk hun werk verrichtten – tegen representanten als Alexandre en Grapheus dus. Eerst toen doorkruisten beide loyaliteiten elkaar en poogde Maria binnen de haar beschikbare ruimte ten gunste van een door overijverige inquisiteurs bedreigde geestverwant als Alexandre in te grijpen. Uit de vragen die zij in 1530 tot Luther richtte, wordt duidelijk dat zij in die periode de grenzen van beide loyaliteiten aftastte. Deze typering wordt ondersteund door het feit dat een humanist als Grapheus, bij wie loyaliteit aan het Habsburgse huis en evangelische gevoelens samengingen, zich in haar mecenaat mocht verheugen. Het wordt nog nader geadstrueerd door een vroeg-reformatorische tekst uit de Nederlanden waarin Maria genoemd en beoordeeld wordt. Het betreft de beruchte satyre *Ruardi Tappart Apotheosis*; de anonieme, waarschijnlijk aan het Brusselse hof verblijvende auteur zet daarin vooral uiteen dat het de kerkelijke overheden (de pausen en de inquisiteurs, 'de Leuvense sofisten') en niet zozeer de wereldlijke zijn die de verantwoording dragen voor de vervolging van ketters ('het uitmoorden van christenen'). Karel V wordt geprezen als gematigd en de leden van het Hof van Holland worden verontschuldigd omdat zij door de inquisitie worden gemanipuleerd. Dat ook Maria door de inquisiteurs werd tegengewerkt bewijst de auteur door in herinnering te roepen dat twee van hen haar hebben gedwongen om haar hofpredikant te ontslaan. Ook in het geschrift van deze hervormingsgezinde doorkruisen beide loyaliteiten elkaar dus niet: hij ziet Maria als iemand die de reformatorischen niet ongenegen is, maar voor de macht van de geestelijken heeft moeten buigen.[91]

Wanneer Maria wordt beschouwd tegen de achtergrond van deze geestesstroming, is haar houding in religieuze zaken gedurende haar gehele leven eigenlijk opvallend consistent geweest. Alleen voor zover er zich situaties voordeden waarin haar beide verplichtingen botsten en zij zich gedwongen zag tot uiterst strenge maatregelen tegen in haar ogen misleide simpelen was haar positie tragisch te noemen. Toen Maria in 1555 vernam dat Karel zou abdiceren en begreep dat hij van haar verwachtte dat zij als regentes aan zou blijven, stelde zij een uitvoerige 'mémoire' op waarin zij de redenen uiteenzette die haar tot het besluit gebracht hadden om eveneens af te treden. Tot die redenen behoorde de overweging dat er in de Nederlanden personen op de voorgrond gingen treden die een ketterse geest en rebellerend élan in zich verenigden; trouw en respect jegens God en vorst waren totaal gecorrumpeerd geraakt en getrouwen waren er nog maar sporadisch. Het is haar niet langer mogelijk om over zulke mensen te regeren, omdat zij in deze situatie niet langer kan voldoen aan de verplichting die haar levenstaak was, 'mijn plicht jegens God en jegens mijn prins': 'mon debvoir tant envers Dieu qu'envers mon prince'.[92]



Omnipotens sempiterne deus qui vivorum dominaris simul et mortuorum omniumque misereris quos tuos fide et opere futuros esse prenoscis Te supplices exoramus ut pro quibus preces effundere decrevimus quosque vel presens seculum adhuc in carne retinet vel futurum iam exutos corpore suscepit pietatis tue clementia delictorum



28

suorum omnium veniam et gaudia consequi mereantur eterna Per christum dominum nostrum A

77

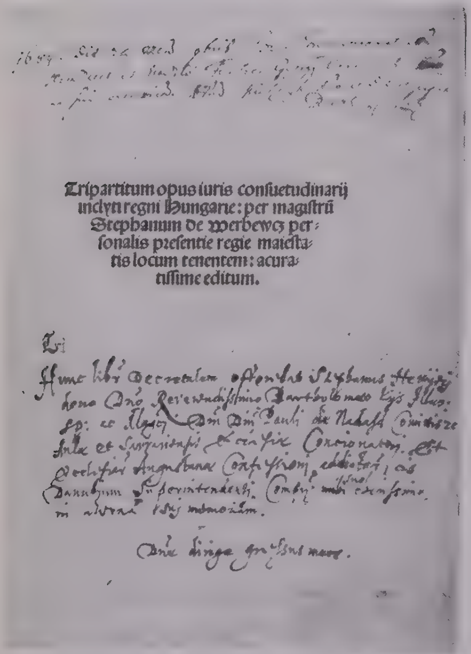
Getijdenboek van Johannes Thurzó

Breslau, 1506-1520
perkament, 272 fol., 12,7 x 9,6 cm
moderne boekband
Boedapest, Nationale Bibliotheek,
Cod. Lat. 380

Johannes Thurzó was van 1506 tot 1520 bisschop van Breslau (nu Polen). Het hof van deze kerkelijke vorst was een belangrijk centrum van geestelijk en cultureel leven. Als afstammeling uit een oud adellijk Hongaars geslacht was Johannes Thurzó, evenals zijn broer Alexis – schatmeester van Maria van Hongarije – en zijn broer Stanislaus, een vooraanstaande mecenas die grote invloed had aan het Hongaarse hof van Lodewijk II en Maria. Dankzij de enorme rijkdom van deze begunstigers van geleerden en kunstenaars onderging het hofleven in Boeda een nieuwe bloeiperiode van humanisme en renaissance.
Op fol. 153r van dit kleine getijdenboek, is het persoonlijke wapen van bisschop Johannes Thurzó afgebeeld en eveneens dat van Silezië en van het Huis Thurzó uit Bethlenfalva. Het rijk geïllumineerde handschrift is in feite nog laat-gotisch, waarbij de eerste invloeden van het vroege humanisme en van de renaissance al in de versieringsmotieven aanwezig zijn, zoals de grote, sierlijk krullende bladeren van de acanthus en de parelversiering op de donkerrode ondergrond, hetgeen onder meer op de hier opengeslagen fol. 27v en 28r is te zien.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 596.

JK



Tripartitum opus iuris consuetudinarij inclyti regni Hungarie: per magistrū Stephanum de Werbewcz personalis presentie regie maiestatis locum tenentem: acuratissime editum.

78

Stephan Werböczy, ca. 1460-1542

Tripartitum opus iuris consuetudinarii inclyti regni Hungarie

Wenen (Johann Singriener), 1517
143 fol., 22,5 x 19,8 cm, negentiende-eeuwse band van blauw marokijn
Boedapest, Nationale Bibliotheek, RMK III, 214

Werböczy kreeg een gedegen humanistische scholing aan de universiteit van Krakau. Onder de Jagelloonse koningen Vladislav en Lodewijk werkte hij aan de rechtswetenschap, vervulde allerlei diplomatieke missies en was zelfs korte tijd paladijn. Hij beschikte over een gefundeerde juridische kennis, een brede humanistische vorming en bezat een uitstekend redenaarstalent. Het *Tripartitum* is de eerste uitgave van het gewoonterecht van de Hongaarse adel. In Hongarije aan het hof van Maria en Lodewijk was Stephan Weröczy een zeer omstreden figuur. Als aanhanger van de kleine adel had hij zich al vroeg aan de zijde geschaard van de nationaal gezinde Zapolya en daardoor had hij zich de haat van de hoge adel op de hals gehaald. De hoge adel had in een soort staatsgreep de macht naar zich toegetrokken, maar zij verloor haar aanhang weer snel. Werböczy werd van hoogverraad beticht en in ballingschap gedreven. Zapolya bleef door zijn rijkdom ongedeerd. Eigenbaat en tweedracht waren uiteindelijk de oorzaak van de ondergang van Hongarije in 1526. Het hier getoonde wetboek werd in opdracht van Vladislav II geschreven. Het toen op schrift gestelde Hongaarse gewoonterecht werd evenwel door tegenstand van de hoge adel niet van kracht. Volgens Werböczy behoorde de rechtsmacht – wetenschappelijk en historisch bepaald – aan de adel en dienden burgers en lijfeigenen hiervan te worden uitgesloten. Ondanks de tegenwerking van de hoge adel werd het *Tripartitum* in de praktijk toch het wetboek van het feodale Hongarije. Alleen al in de zestiende eeuw verschenen vier Latijnse drukken naast één Hongaarse, één Kroatische en één Duitse uitgave.

Literatuur: Schallaburg 1982, cat. 614.

JK

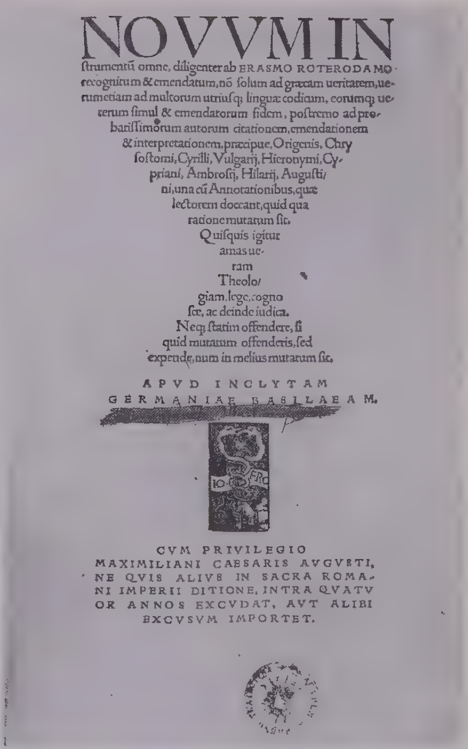
79
Desiderius Erasmus, 1466-1536
Nouum Instrumentum omne
Bazel (J. Froben), 1516
Utrecht, Bibliotheek Rijksuniversiteit
Utrecht, AB: GAM 847

Humanisten als Erasmus beschouwden het als hun roeping en taak de wereld te verbeteren door haar terug te leiden tot de deugden en waarden van de klassieke oudheid; het opsporen en correct editeren van teksten uit die periode was dan ook hun voornaamste bezigheid. In 1504 vond Erasmus in de abdij van Parc (bij Leuven) een handschrift van de beroemde Italiaanse humanist Lorenzo Valla, dat hem de weg wees tot een van zijn belangrijkste prestaties. Zoals Valla in deze *Adnotationes* de bestaande Latijnse vertaling van de bijbel (de Vulgaat) met manuscripten van de oorspronkelijke Griekse tekst van het Nieuwe Testament had vergeleken en aan de hand daarvan verbeteringen had voorgesteld, zo ging ook Erasmus op zoek naar Griekse handschriften om de Vulgaat te castigeren en te emenderen. Sinds uiterlijk 1512 werkte Erasmus aan dit grote project; in 1516 zou het voor het eerst in druk verschijnen. In 1519, 1522, 1527 en 1535 zouden latere edities volgen.

Het werk is als volgt opgebouwd:
a. Een nieuwe Latijnse vertaling van het Nieuwe Testament, omdat de Vulgaat, naar Erasmus' mening, door overleverings- , vertaal- en stijlfouten ontsierd werd en men alleen door kennis van zuiver, klassiek Latijn een beter mens kon worden.
b. Op de Latijnse vertaling volgde een uitgave van de Griekse tekst, die toegevoegd werd om de lezer in staat te stellen Erasmus' nieuwe vertaling te verifiëren.
c. In de 'Annotationes' (aantekeningen) bood Erasmus tot slot een filologische rechtvaardiging van de door hem gekozen vertaling.
Erasmus' vertaling en editie van het Nieuwe Testament lag ten grondslag aan de zich vernieuwende theologie in het begin van de zestiende eeuw. Zo was Luthers vertaling van het Nieuwe Testament gebaseerd op de door Erasmus geëditeerde Griekse tekst en drong dankzij het voorbeeld van Erasmus het besef door dat men de bijbel en de daarin vervatte waarheden slechts kon ontsluiten door een filologische benadering van haar tekst.

Literatuur: De Jonge 1984.

BJS

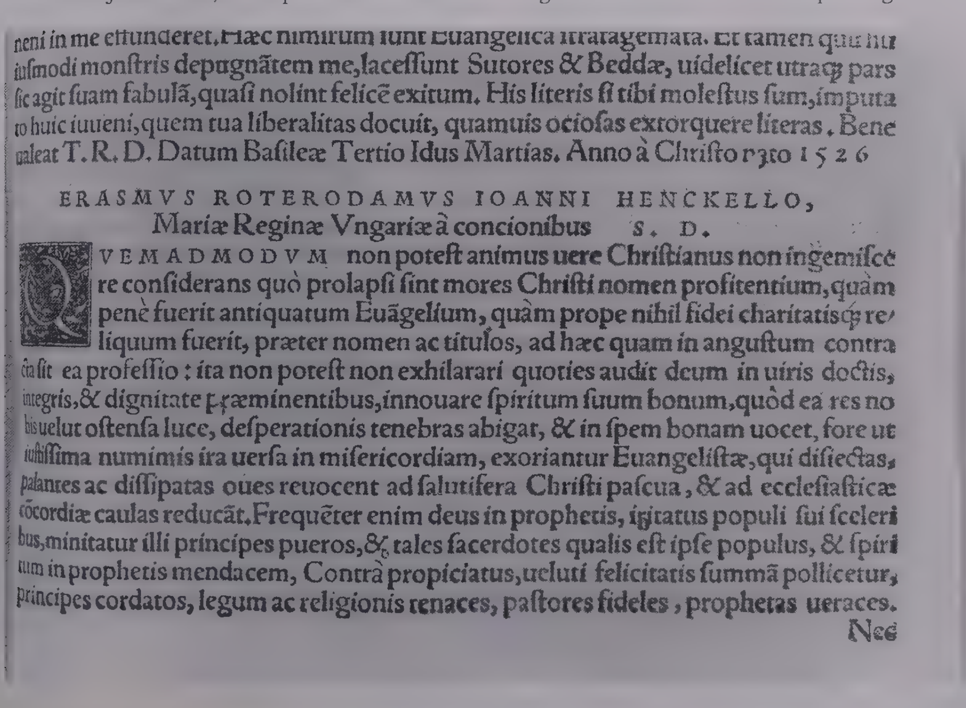

NOVVM IN
strumentũ omne, diligenter ab ERASMO ROTERODAMO recognitum & emendatum, nõ solum ad græcam ueritatem, uerumetiam ad multorum utriusq; linguæ codicum, eorumq; ueterum simul & emendatorum fidem, postremo ad probatissimorum autorum citationem, emendationem & interpretationem, præcipue, Origenis, Chrysostomi, Cyrilli, Vulgarij, Hieronymi, Cypriani, Ambrosij, Hilarij, Augustini, una cũ Annotationibus, quæ lectorem doceant, quid qua ratione mutatum sit.
Quisquis igitur amas ueram Theologiam, lege, cognosce, ac deinde iudica.
Neq; statim offendere, si quid mutatum offenderis, sed expende, num in melius mutatum sit.
APVD INCLYTAM GERMANIAE BASILAEAM.
CVM PRIVILEGIO MAXIMILIANI CAESARIS AVGVSTI, NE QVIS ALIVS IN SACRA ROMANI IMPERII DITIONE, INTRA QVATVOR ANNOS EXCVDAT, AVT ALIBI EXCVSVM IMPORTET.

80
Desiderius Erasmus, 1466-1536
Brief aan Johannes Henckel, gedateerd 7 maart 1526
in: Erasmus, *Opus epistolarum*, Bazel (J. Froben), 1529, p. 611
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, ABM pi121

De uit Leutschau in Tsjechië afkomstige Johannes Henckel (ca. 1480-1539) studeerde onder meer in Padua en Bologna en trad in 1524 bij Maria van Hongarije in dienst als haar kapelaan en biechtvader. Na een korte onderbreking voegde hij zich in 1528 weer bij Maria, maar Karel stond hem in 1531 niet toe haar naar de Nederlanden te volgen omdat Henckel ketterse opvattingen zou huldigen. Henckel overleed in 1539 als domheer te Breslau. Alhoewel hij de katholieke kerk dus altijd trouw is gebleven, stond hij sympathiek tegenover de voorstellen tot gematigde hervormingen zoals Erasmus die formuleerde. In deze uitvoerige brief van 7 maart 1526 zet Erasmus hem zijn analyse van de toenmalige situatie in kerk en wereld uiteen en sprak hij zijn hoop en verwachting voor de toekomst uit. Erasmus meende dat de christenheid ernstig ziek was, maar verwachtte geen enkel heil van Luthers grove en hardhandige bestrijding van de gesignaleerde kwalen en noemde hem een 'wreed chirurg'. Erasmus verwachtte alleen herstel van evangelisch gezinde predikers die de blijde boodschap op zachtmoedige wijze uitdragen en wier oprechte leven de beste aanbeveling voor hun onderwijs is. Dat Maria van Hongarije dergelijke predikers, waaronder Erasmus ook Henckel schaart, protegeerde, geeft haar recht op diepe erkentelijkheid.

Literatuur: Allen, ep. 1672 (en zie p. 89 ad noot 10).

BJS


neni in me ettunderet. Hæc nimirum sunt Euangelica strategemata. Et tamen qui hu iusmodi monstris depugnãtem me, lacessunt Sutores & Beddæ, uidelicet utraq; pars sic agit suam fabulã, quasi nolint felicẽ exitum. His literis si tibi molestus sum, imputa to huic iuueni, quem tua liberalitas docuit, quamuis ociosas extorquere literas. Bene ualeat T. R. D. Datum Basileæ Tertio Idus Martias. Anno à Christo nato 1526

ERASMVS ROTERODAMVS IOANNI HENCKELLO, Mariæ Reginæ Vngariæ à concionibus S. D.

QVEMADMODVM non potest animus uere Christianus non ingemiscere considerans quò prolapsi sint mores Christi nomen profitentium, quàm penè fuerit antiquatum Euãgelium, quàm prope nihil fidei charitatisq; reliquum fuerit, præter nomen ac titulos, ad hæc quam in angustum contracta sit ea professio: ita non potest non exhilarari quoties audit deum in uiris doctis, integris, & dignitate præminentibus, innouare spiritum suum bonum, quòd ea res nobis uelut ostensa luce, desperationis tenebras abigat, & in spem bonam uocet, fore ut iustissima numinis ira uersa in misericordiam, exoriantur Euangelistæ, qui disiectas, palantes ac dissipatas oues reuocent ad salutifera Christi pascua, & ad ecclesiasticæ cõcordiæ caulas reducãt. Frequẽter enim deus in prophetis, irritatus populi sui sceleribus, minitatur illi principes pueros, & tales sacerdotes qualis est ipse populus, & spiritum in prophetis mendacem, Contrà propiciatus, ueluti felicitatis summã pollicetur, principes cordatos, legum ac religionis tenaces, pastores fideles, prophetas ueraces. Nec

81
Quinten Metsijs, 1465/1466-1530
(kopie naar)

Portret van Desiderius Erasmus

16de eeuw (origineel 1517)
paneel, 39 x 27 cm
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, RMCC s80

Erasmus werd in 1466 in Rotterdam geboren, maar verbleef slechts tot 1492 in Holland; gedurende de belangrijkste periode van zijn leven woonde hij in Bazel, waar hij ook stierf. Erasmus' bijdrage aan het culturele leven van zijn tijd bestond in 'de integratie van de humanistische methode in de theologie en in de omwenteling die dit in de theologie teweeggebracht heeft' (Augustijn). Ook Maria van Hongarije was dit streven sympathiek. Zo is van haar bekend dat zij ijverig studeerde in Erasmus' *Paraphrasen*, doorlopende, populaire uitleggingen van de boeken van het Nieuwe Testament, waarin als in het voorbijgaan allerlei misstanden in de kerk worden bekritiseerd. Op verzoek van Henckel droeg Erasmus in 1529 een geschrift op aan Maria van Hongarije (zie cat. 86). Maria was toen niet in staat om hem daarvoor royaal te belonen, maar probeerde later als regentes der Nederlanden wel om Erasmus naar de Nederlanden te halen opdat zij van zijn raad en advies zou kunnen profiteren. Zijn precaire gezondheid stond Erasmus echter niet toe aan dit verzoek gehoor te geven. In welk een aanzien Erasmus aan Maria's hof stond, wordt bijvoorbeeld duidelijk uit het motet dat Maria's kapelmeester, Benedictus Appenzeller, componeerde ter verheerlijking van Erasmus en waarin een tekst uit het bijbelboek *Klaagliederen* (hoofdstuk 5, vers 16: 'de kroon van ons hoofd is gevallen') centraal staat. Typerend voor Maria's blijvende respect en bewondering voor de grote humanist is het bezoek dat zij in 1549 aan Erasmus' geboortehuis in Rotterdam bracht. Het getoonde Erasmusportret is een repliek naar de beeltenis van Erasmus die in 1517 door Quinten Metsijs werd geschilderd als de linker vleugel van het tweeluik dat de humanist en de Antwerpse stadssecretaris Pieter Gillis samen aan Thomas More ten geschenke gaven.

Literatuur: Augustijn 1986; Bodar 1992; Brandt 1671-1704, deel 1, p. 156; Koldeweij 1986; Thompson 1984, p. 415; Vredeveld (ter perse).

BJS

82
Lukas Cranach de Oudere, 1472-1553 (atelier)
Portret van Martin Luther
ca. 1526/1529
paneel, 37 x 24,4 cm
Münster, Westfälisches Museum für Kunst und Kulturgeschichte, inv. 1232

Martin Luther (1483-1546) was hoogleraar in de theologie te Wittenberg en ontketende, onbedoeld, in 1517 de beweging van de Reformatie met het aanslaan van de 95 thesen waarin hij de bestaande aflaatpraktijk bekritiseerde. In de daarop volgende periode werden zijn ideeën snel verbreid en vonden zij veel aanhang. Ook steden en vorstendommen besloten vaak om de nieuwe leer en kerkelijke hervorming in en door te voeren. Deze vestiging en consolidering van de reformatorische beweging stelde haar toekomst in het Duitse Rijk veilig. Luther heeft deze territoriale expansie van de Reformatie op de voet gevolgd en gepoogd te bevorderen. Ook zijn pogingen tot toenadering tot Maria van Hongarije moeten in dit licht worden gezien. Toen Luther in 1526 vernam dat Maria de zaak der hervorming niet ongenegen was maar door verschillende bisschoppen werd tegengewerkt, nam hij zich voor om een verklaring van een aantal psalmen aan haar op te dragen en haar aldus tot standvastigheid in de bevordering van het evangelie aan te moedigen (zie ook cat. 85). Alhoewel de dood van Lodewijk II, Maria's echtgenoot, de aanleiding tot het geschrift wijzigde, bleef Luthers intentie gelijk. Toen Maria zich een aantal jaren later met vijf vragen tot hem richtte (zie afb. 30), werd het Luther duidelijk dat Maria niet van zins was om publiekelijk voor de Reformatie partij te kiezen en wendde hij zich min of meer teleurgesteld van haar af. Dit portret van Luther, werd tegelijk met dat van zijn vrouw, Katharina von Bora, geschilderd door Lukas Cranach de Oudere naar aanleiding van hun huwelijk op 13 juni 1525. In Cranachs atelier werden vele replieken gemaakt van dit dubbelportret.

Literatuur: Schwarz 1986; Moeller 1983; Neurenberg 1983, cat. 557.

BJS

83
Hongaars, tweede helft 16de eeuw
Portret van Miklós Oláh
kopergravure, 12,5 x 9,5 cm
Boedapest, Hongaars Nationaal Museum, inv. 7206

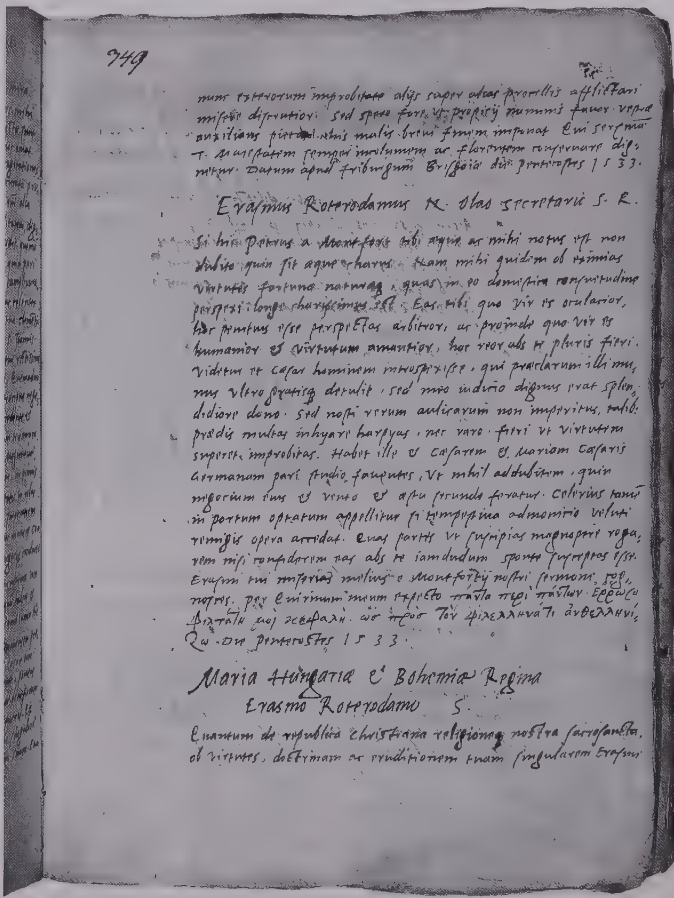
Miklós Oláh werd in 1493 in Zevenburgen geboren (zie cat. 57 en 58). Hij heeft geen buitenlandse universiteit bezocht, maar zijn geschriften worden tot de voornaamste producten van het Midden-Europese humanisme gerekend. Vanaf 1510 verbleef hij aan het hof te Boeda temidden van de humanistische geleerden rond Maria en haar echtgenoot. In 1526 werd hij als secretaris aangesteld. Hij overleefde het slagveld bij Mohács en bleef Maria trouw; zo begeleidde hij haar naar de Rijksdag van Augsburg in 1530 en hij volgde haar in 1531 naar de Nederlanden. Daar heeft hij zich nooit echt thuisgevoeld; de heimwee naar zijn geboorteland – waarvan zijn geschriften *Hungaria* en *Athila* getuigen – werd slechts ten dele goed gemaakt door zijn vriendschappelijke contacten met Erasmus en andere Nederlandse humanisten als Cornelis Grapheus, Petrus Nannius en Franciscus Cranevelt. Bij Erasmus' dood in 1536 componeerde Oláh een elegie en enige grafdichten. Zodra dat mogelijk was, keerde hij in dienst van Ferdinand naar Hongarije terug, waar hij zijn carrière eindigde als aartsbisschop van Esztergom en kanselier. Gedurende de laatste periode van zijn leven werd hij aldus tot een van de belangrijkste representanten van de Hongaarse Contrareformatie.

Literatuur: Allen, ep. 2339; Oláh 1876.

BJS

84
Miklós Oláh, 1493-1568
Epistolae ad familiares Nicolai Olahi ad amicos
papier, 582 p., 1527-1538
perkamenten band
Boedapest, Hongaars Staatsarchief, P 108
Hertogelijk Archief van de familie Esterházy
Repositorium 71 No. 21/b.

Deze bundel is een selectie uit de brieven van de humanist Miklós Oláh die tijdens zijn buitenlands verblijf onstonden. Hij liet het boek nog tijdens zijn leven samenstellen, misschien met het doel om het uit te geven. De brieven werden door zijn klerken gekopieerd en hij voorzag ze van verbeteringen. Uit de inhoud en stijl van de brieven ontstaat een beeld van een humanist die kunst en wetenschap steunde en beschermde. In de omgeving van de naar het buitenland gevluchte koningin zag hij het als zijn eigen rol Europa wakker te schudden en op het werkelijke gevaar van de Turken te wijzen en hij trachtte de krachten tegen dit gevaar te mobiliseren. Hiermee probeerde hij zijn eigen terugkeer en die van de koningin te bevorderen. Met zijn, in deze periode geschreven werk *Hungaria*, deed hij een poging om een gunstig beeld van Hongarije te geven. Zijn brieven handelen over zijn diplomatieke inspanningen en de politieke gebeurtenissen van die tijd, maar ook over wetenschappelijke of literaire noviteiten ('Nova'). De brieven van Miklós Oláh tonen naar vorm, inhoud en stijl verwantschap met de correspondentie van Aenas Silvius Piccolomini, de latere paus Pius II. Onder de geadresseerden zijn paus Clemens VII, keizer Karel V, koning Ferdinand I, Anthonius Burgio, Cornelius Scepperus, Kristóf Sidlowietzki, Erasmus en Ursinus Velius, maar ook kerkelijke hoog-waardigheidsbekleders zoals Tamás Nádasdi, Elek Thurzó, Tamás Zalaházi, János Henckel en István Brodarics. In zijn bundel liet Oláh ook de correspondentie tussen Maria van Hongarije en Erasmus opnemen. Volgens een inscriptie droeg Bálint Szente de bundel in Sopron op 13 juni 1584 over aan zijn heer, palatinus graaf Pál Esterházy. Bálint Szente ontving het manuscript van de weduwe van István Liszty, Zsuzsanna Gyulaffy. Er bestond tussen Miklós Oláh, via zijn broers en zusters en hun afstammelingen, en de Esterházys en Lisztys verwantschap; zo kwam de bundel in het Esterházy-archief terecht.

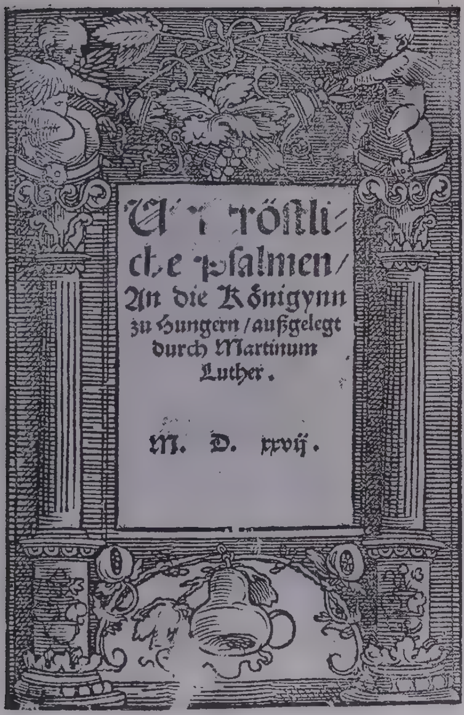

749

Erasmus Roterodamus N. Olao secretario S. R.

Maria Hungariae & Bohemiae Regina
Erasmo Roterodamo S.

Literatuur: Ipolyi 1875.

ZK


Vier tröstliche psalmen/ An die Königynn zu Hungern / außgelegt durch Martinum Luther.

M. D. xxvj.

85

Martin Luther, 1483-1546

Vier trostliche Psalmen, an die Königyn zu Hungern aus gelegt

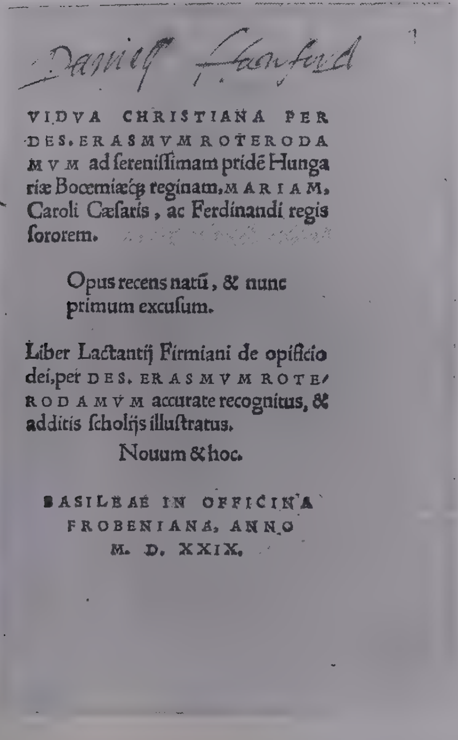
Wittenberg (Hans Barth), 1526

Boedapest, Nationale Bibliotheek, Röpl 81

Luther droeg in 1526 de verklaring van vier troostpsalmen (psalm 37, 62, 94 en 109) aan Maria van Hongarije op als troost bij het overlijden van haar echtgenoot Lodewijk. Luther trachtte Maria vooral te troosten met de gedachte dat Gods bezoeking in de dood van haar man niet uit toorn of ongenade was voortgekomen; God wilde Maria tuchtigen en beproeven en haar ertoe bewegen haar vertrouwen alleen in de hemelse Vader te stellen en zich in deze situatie te troosten met Christus, de ware bruidegom. 'Ik begrijp dat Luther mij lief heeft', zei de koningin-weduwe toen haar een exemplaar van Luthers geschrift werd aangeboden. Toen Ferdinand echter vernomen had dat Luther een geschrift aan zijn zuster Maria had opgedragen, schreef hij Maria een aantal ongeruste brieven om haar ter verantwoording te roepen en om opheldering te vragen. Maria antwoordde aanvankelijk ontwijkend en verklaarde vervolgens dat het al lang geleden was dat ze boeken van Luther had gelezen en dat haar niet bekend was dat er ketters deel uitmaakten van haar hofhouding. Ferdinand leek tevreden met dit antwoord, maar zag zich een jaar nadien nog gedwongen om Maria een exemplaar van Luthers vertaling van het Nieuwe Testament te doen toekomen, met een lijst waarop Luthers misinterpretaties stonden opgesomd. Zijn bedoeling was dat Maria ervan doordrongen zou raken dat Luther in zijn vertaling de zin der woorden naar zijn eigen opvattingen had veranderd.

Literatuur: WA XIX, p. (542), 552-615 en 666.

BJS


VIDVA CHRISTIANA PER DES. ERASMVM ROTERODAMVM ad sereniſſimam pridē Hungariæ Bohemiæq; reginam, MARIAM, Caroli Cæsaris, ac Ferdinandi regis sororem.

Opus recens natū, & nunc primum excuſum.

Liber Lactantij Firmiani de opificio dei, per DES. ERASMVM ROTERODAMVM accurate recognitus, & additis ſcholijs illuſtratus.

Nouum & hoc.

BASILEAE IN OFFICINA FROBENIANA, ANNO M. D. XXIX.

86

Desiderius Erasmus, 1466-1536

De vidua christiana

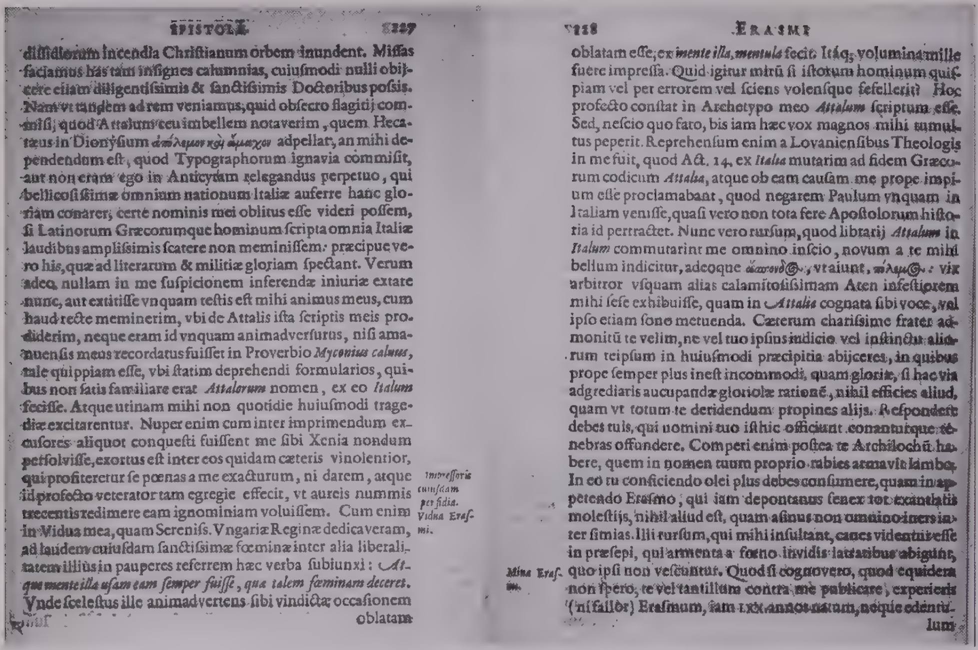
Bazel (J. Froben), 1529

Rotterdam, Gemeentebibliotheek, 3 F 17

Johannes Henckel had Erasmus in juli 1528 doen weten dat de dedicatie van een van zijn werken aan Maria van Hongarije haar zeer aan hem zou verplichten en dat haar weduwschap eveneens een goede aanleiding tot een geschrift zou zijn. Erasmus compileerde daarop inderdaad een boekje 'Over de christelijke weduwe'. Het is een nauwelijks geïnspireerd betoog, waarin de beschrijving van de voorbeeldige deugden van weduwen uit het verleden centraal staat. Erasmus ontleende deze voorbeelden aan klassieke en vooral bijbelse en vroeg-christelijke bronnen. Maar ook Maria van Hongarije beschouwde hij als een weduwe die tot voorbeeld van andere weduwen kan dienen; ze heeft het leed dat haar overkwam wilskrachtig en beheerst gedragen en haar vroomheid stelde haar in staat om haar emoties te beheersen. Alle vrouwen, maar vooral adellijke, zouden door haar exempel gematigdheid in goede tijden en gelijkmatigheid bij tegenspoed kunnen leren. Maar om de bescheiden Maria niet al te zeer in het middelpunt te plaatsen en zo in verlegenheid te brengen, schilderde hij haar deugden in de levens van andere weduwen uit het verleden. Toch vond Erasmus' geschrift aanvankelijk geen dankbaar onthaal: eerst een jaar later ontving hij een bedankbriefje van Maria en van Henckel, en de beloning bestond uit niet meer dan een bokaal. Maar de hofdames in Boeda pronkten graag met een exemplaar -ook al kenden ze geen letter Latijn.

Literatuur: LB V, p. 723-766; CWE 66, p. 176-257 en p. 319-331.

BJS



EPISTOLÆ 127

diſſidiorum incendia Chriſtianum orbem inundent. Miſſas faciamus has tam inſignes calumnias, cuiuſmodi nulli obijcere etiam diligentiſsimis & ſanctiſsimis Doctoribus poſsis. Nam vt tandem ad rem veniamus, quid obſecro flagitij commiſi, quod Attalum ceu imbellem notaverim, quem Hecatæus in Dionyſium ἀπόλεμον καὶ ἄμαχον adpellat, an mihi dependendum eſt, quod Typographorum ignavia commiſit, aut non eram ego in Anticyram relegandus perpetuo, qui bellicoſiſsimæ omnium nationum Italiæ auferre hanc gloriam conarer, certe nominis mei oblitus eſſe videri poſſem, ſi Latinorum Græcorumque hominum ſcripta omnia Italiæ laudibus ampliſsimis ſcatere non meminiſſem: præcipue vero his, quæ ad literarum & militiæ gloriam ſpectant. Verum adeo nullam in me ſuſpicionem inferendæ iniuriæ extare nunc, aut extitiſſe vnquam teſtis eſt mihi animus meus, cum haud recte meminerim, vbi de Attalis iſta ſcriptis meis prodiderim, neque eram id vnquam animadverſurus, niſi amanuenſis meus recordatus fuiſſet in Proverbio *Myconius calvus*, tale quippiam eſſe, vbi ſtatim deprehendi formularios, quibus non ſatis familiare erat *Attalorum* nomen, ex eo *Italum* feciſſe. Atque utinam mihi non quotidie huiuſmodi tragediæ excitarentur. Nuper enim cum inter imprimendum excuſores aliquot conqueſti fuiſſent me ſibi Xenia nondum perſolviſſe, exortus eſt inter eos quidam cæteris vinolentior, qui profiteretur ſe pœnas a me exacturum, ni darem, atque id profecto veterator tam egregie effecit, vt aureis nummis trecentis redimere eam ignominiam voluiſſem. Cum enim in Vidua mea, quam Sereniſs. Vngariæ Reginæ dedicaveram, ad laudem cuiuſdam ſanctiſsimæ fœminæ inter alia liberalitatem illius in pauperes referrem hæc verba ſubiunxi: *Atque mente illa uſam eam ſemper fuiſſe, qua talem fœminam deceret.* Vnde ſceleſtus ille animadvertens ſibi vindictæ occaſionem oblatam

Impreſſoris cuiuſdam perfidia. Vidua Eraſmi.

128 ERASMI

oblatam eſſe, ex *mente illa*, *mentula* fecit. Itaq; volumina mille fuere impreſſa. Quid igitur mirū ſi iſtorum hominum quiſpiam vel per errorem vel ſciens volenſque fefellerit? Hoc profecto conſtat in Archetypo meo *Attalum* ſcriptum eſſe. Sed, neſcio quo fato, bis iam hæc vox magnos mihi tumultus peperit. Reprehenſum enim a Lovanienſibus Theologis in me fuit, quod Act. 14. ex *Italia* mutarim ad fidem Græcorum codicum *Attalia*, atque ob eam cauſam me prope impium eſſe proclamabant, quod negarem Paulum vnquam in Italiam veniſſe, quaſi vero non tota fere Apoſtolorum hiſtoria id pertractet. Nunc vero rurſum, quod librarij *Attalum* in *Italum* commutarint me omnino inſcio, novum a te mihi bellum indicitur, adeoque ἄσπονδος, vt aiunt, πόλεμος: vix arbitror vſquam alias calamitoſiſsimam Aten infeſtiorem mihi ſeſe exhibuiſſe, quam in *Attalia* cognata ſibi voce, vel ipſo etiam ſono metuenda. Cæterum chariſsime frater admonitū te velim, ne vel tuo ipſius iudicio vel inſtinctu aliorum teipſum in huiuſmodi præcipitia abijceres, in quibus prope ſemper plus ineſt incommodi, quam gloriæ, ſi hac via adgrediaris aucupandæ gloriolæ rationē, nihil efficies aliud, quam vt totum te deridendum propines alijs. Reſpondere debes tuis, qui nomini tuo iſthic officiunt conanturque tenebras offundere. Comperi enim poſtea te Archilochū habere, quem in nomen tuum proprio rabies armavit Iambo. In eo tu conficiendo olei plus debes conſumere, quam in appetendo Eraſmo, qui iam depontanus ſenex tot exanthlatis moleſtijs, nihil aliud eſt, quam aſinus non omnino iners inter ſimias. Illi rurſum, qui mihi inſultant, canes videntur eſſe in præſepi, qui armenta a fœno invidis latratibus abigunt, quo ipſi non veſcuntur. Quod ſi cognovero, quod equidem non ſpero, te vel tantillum contra me publicare, experieris (ni fallor) Eraſmum, iam LXX annos natum, neque edentulum

Mina Eraſmi.

87

Desiderius Erasmus, 1466-1536

Brief aan Petrus Cursius, gedateerd 6 januari 1535

in: Paullus Merula (ed.), *Vita Desiderii Erasmi Roterodami,* Leiden, 1607, p. 127-128

Amsterdam, Bibliotheek van de Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen, F 1892

Juist aan Erasmus' pleidooi, in de *Vidua*, voor maagdelijkheid en kuisheid is een scabreus grapje verbonden waarvan de kennis gebaseerd is op deze brief van Erasmus aan Cursius uit 1535, die voor het eerst is opgenomen in de zeventiende-eeuwse editie van Merula. Erasmus deelt in deze brief mee dat de zetters die aan de druk van de *Vidua* werkten, ontevreden waren over hun loon en dat een van hen daarop uit rancune opzettelijk een drukfout in de tekst aanbracht. In de desbetreffende passage prees Erasmus de generositeit van een zeer heilige vrouw jegens de armen en voegde hij daar aan toe dat ook Maria altijd geïnspireerd was geweest door de geest die ook deze heilige vrouw sierde: 'atque mente illa vsam eam semper fuisse quae talem foeminam deceret'. Het vileine zettertje had de woorden 'mente illa' echter veranderd in 'mentula', een Latijns woord voor het mannelijk geslachtsdeel. Er waren, zo is in deze brief te lezen, al duizend exemplaren van de *Vidua* gedrukt voordat de malicieuse ingreep ontdekt werd ... Er is evenwel nog nooit een exemplaar van de *Vidua* gevonden waarin de drukfout voorkomt, en zelfs de geciteerde zin treft men er niet in aan. De Erasmuskenner P.S. Allen toonde eerder in deze eeuw aan dat de hier getoonde brief een vervalsing is.

Literatuur: Allen, deel 11, appendix xxiv (p. 357-361).

BJS

88

Karel ontvangt van God het zwaard om tegen de vijanden van God op te treden

houtsnede in:

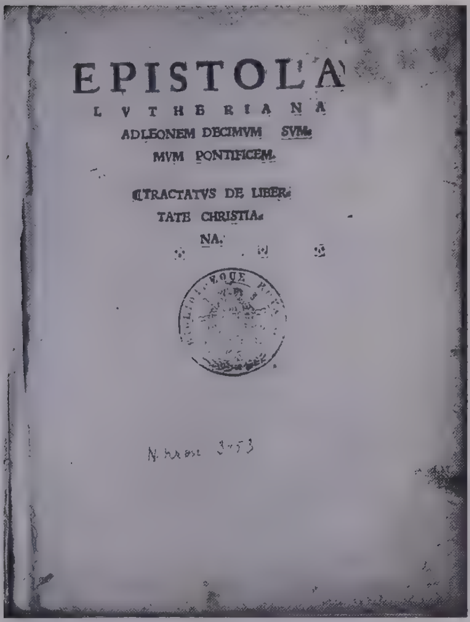
Fr. Franciscus Tittelmannus Hassellensis, *Elucidatio in omnes psalmos iuxta veritatem vulgatae et ecclesiae...*, Antwerpen (Martijn Cesare), 1531

Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, BMH Sp 15

Karel V, van 1519 tot 1556 keizer van het Heilig Roomse Rijk, slaagde er niet in om de verbreiding van het protestantisme in de Duitse landen tegen te houden, maar had het vaste voornemen om die doelstelling in zijn Bourgondische erflanden wel te realiseren. Hij stelde daartoe een eigen inquisitie in en vaardigde strenge plakkaten uit. Op deze anonieme houtsnede uit 1531 is Karel als verdediger van de Rooms-katholieke kerk afgebeeld. Karel knielt neer en draagt op zijn linkerhand de rijksappel; voor hem op de grond liggen zijn keizerskroon en zijn scepter. In de linker bovenhoek zijn Karels wapen en zijn devies 'Plus oultre' met de Zuilen van Hercules weergegeven. Karel bidt tot God om kracht en moed in de bestrijding van de vijanden van Gods kerk ('Da mihi, Domine, virtutem contra hostes tuos'). Vanuit de hemel reikt de Hand Gods hem een zwaard aan met de woorden uit 2 Macabeeën 15: 'Ontvang het heilige zwaard als geschenk van God, waarmee gij de tegenstanders van mijn volk zult nederwerpen'. Na 1531 was Maria als regentes namens Karel verantwoordelijk voor de uitvoering van de Habsburgse religiepolitiek en de handhaving van de plakkaten. Toen zij in oktober 1531 afscheid van elkaar namen, gelastte Karel Maria om inzake de lutherse ketterij tot geen enkele concessie bereid te zijn. Karel zou ook een familielid dat door deze ketterse secte besmet was voor zijn grootste vijand houden, zo zei hij tegen Maria.

Literatuur: Seibt 1990.

BJS

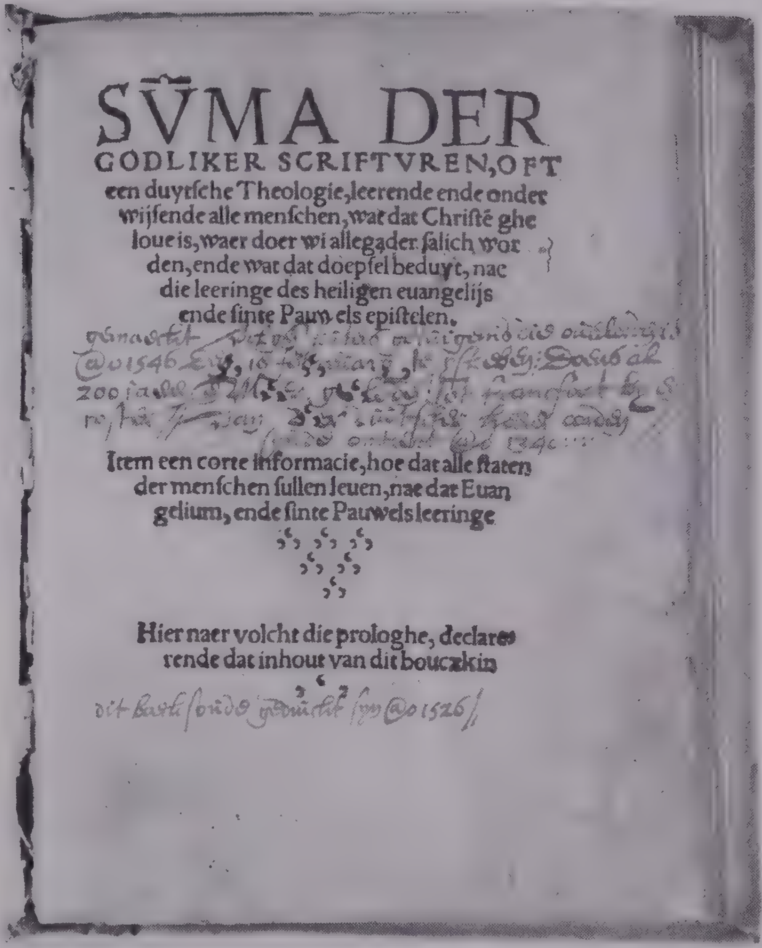

EPISTOLA
LVTHERIANA
AD LEONEM DECIMVM SVM-
MVM PONTIFICEM.
TRACTATVS DE LIBER-
TATE CHRISTIA-
NA.

89
Martin Luther, 1483-1546
Tractatus de libertate christiana
Antwerpen (Michiel Hillen van Hoochstraten), 1520
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Cl. 12849 LP

Ondanks de repressie door de overheden vonden de geschriften van Luther ook in de Nederlanden een wijde en bijzonder snelle verbreiding. In november 1520 verscheen zijn geschrift *Von der freiheit eines Christenmenschen*, kort daarna publiceerde Luther de Latijnse tekst. Binnen een jaar verschenen in de Nederlanden vier edities van dit fundamentele en invloedrijke werk. Luther werkte er de paradoxale stelling in uit dat een christenmens een vrij heer over alle dingen is en aan niemand onderdanig en dat hij tegelijkertijd een dienstbare knecht van alle dingen en aan een ieder onderdanig is. Luther betoogde tevens dat niet goede werken een mens rechtvaardig en vroom maken, maar dat een vroom en gerechtvaardigd mens vanzelf, zonder bijbedoelingen, goede werken doet. Dat juist dit vertoog van Luther in de Nederlanden blijkbaar zo geliefd was, behoeft niet te verwonderen. Voor de zich in de Nederlanden ontplooiende hervormingsbeweging stond het verlangen naar evangelische vrijheid centraal: vrijheid van kerkelijke geboden en verboden, van de tyrannie van de priesters en van de macht van de paus. Werken als dit geschrift van Luther, maar ook die van Erasmus en anderen, voedden en reflecteerden een dergelijk sentiment.

Literatuur: Maurer 1949; Visser 1969, p. 51-53; Augustijn 1986.

BJS


SVMA DER
GODLIKER SCRIFTVREN, OFT
een duytsche Theologie, leerende ende onder
wijsende alle menschen, wat dat Christe ghe
loue is, waer doer wi allegader salich wor
den, ende wat dat doepsel beduyt, nae
die leeringe des heiligen euangelijs
ende sinte Pauwels epistelen.
Item een corte informacie, hoe dat alle staten
der menschen sullen leuen, nae dat Euan
gelium, ende sinte Pauwels leeringe
Hier naer volcht die prologhe, declare
rende dat inhout van dit bouckxkin

90
Summa der godliker scrifturen
Leiden (Jan Seversz.), 1523
Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, Ned. Inc. 499

De *Summa* is het eerste boek dat in de Nederlanden als 'ketters' werd verboden en het mag representatief heten voor het karakter van de vroege Nederlandse Reformatie. Het is vooral ook een belangrijk werk omdat het nog in de zestiende eeuw in het Engels, het Frans en het Italiaans werd vertaald. De auteur van het geschrift is onbekend. Vroeger werd wel aangenomen dat de Utrechtenaar Hendrik van Bommel het had geschreven, maar recent onderzoek heeft aangetoond dat deze toeschrijving vrij willekeurig is en dat de schrijver anoniem moet blijven.
De Nederlandse *Summa* is gebaseerd op (het manuscript van?) de *Oeconomica christiana*, alhoewel laatst genoemde geschrift eerst in 1527, dus nadat de *Summa* al gepubliceerd was, in druk verscheen. Sommige (latere) uitgaven van de *Summa* bevatten de toevoeging *Dat ander deel van die Summa der godlijcker scriftueren*. De auteur beoogde een 'summa', een bondige samenvatting, van het christelijk geloof te geven, opdat alle christenen zouden kunnen weten wat zij dienen te geloven en hoe zij naar het evangelie dienen te leven. Typerend is dat de auteur het belang van het geloof benadrukt en de verantwoordelijkheid van gedoopte christenen breed uitmeet. De christelijke vrijheid grenst hij nadrukkelijk af van wetticisme en bandeloosheid. Het in de volkstaal gestelde werk bevat uitvoerige richtlijnen voor het leven in de wereld van de leken en heeft aan zowel Luther als Erasmus vernieuwende gedachten ontleend.

Literatuur: Trapman 1978.

BJS

91
Bernard van Orley, ca. 1488-1541
(toegeschreven)
Satire op de roomse kerk en de geestelijken
ca. 1525
pentekening, 41,7 x 77,7 cm
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. 05:21

In de jaren twintig bestond er in Brussel een conventikel van hervormingsgezinden waarvan de priester Claes Vander Elst de leider was en waartoe ook een groep kunstenaars (schilders, tapijtwevers, goudsmeden) behoorde, die aan het hof van Margaretha verbonden was en in 1531 door Maria werd overgenomen. Een van hen was Bernard van Orley, die omstreeks 1525 zijn satirische visie op bestaande kerkelijke praktijken in een pentekening vastlegde. De titel van de tekening luidt: 'De contemptu mundi et eorum quae in eo sunt', dat wil dus zeggen: 'Over de verachting van de wereld en de dingen die in haar zijn', maar in feite beeldde de tekenaar uit hoe de geestelijken de ijdelheden van deze wereld en wereldlijke macht najagen, reden waarom zij naar de hel verwezen moeten worden. Centraal op de tekening is Christus afgebeeld, zittend op een trede van het kerkgebouw rechts. Zijn handen zijn gebonden en Hij wordt door Judas aan de kerkvorsten overgeleverd. Rond de kerk liggen zakken met geld en een kist met bisschopsmijters, op het dak van het bedehuis troont de vraatzuchtige Lucifer. Zijn voor hem geplaatst vaandel wordt onder meer gesierd door de pauselijke tiara en het pauselijk kruis en door kardinaalshoeden en bisschopsmijters. Het vormt alles een scherp contrast met de engel in de linker bovenhoek die de woorden spreekt: 'Hebt de wereld niet lief noch wat in haar is' en de daarmee corresponderende afbeelding in de rechter bovenhoek, die weergeeft hoe Christus de verzoeking weerstaat van de duivel die hem alle wereldlijke macht aanbiedt.

Literatuur: Beets 1932; Duverger 1977; Decavele 1990.

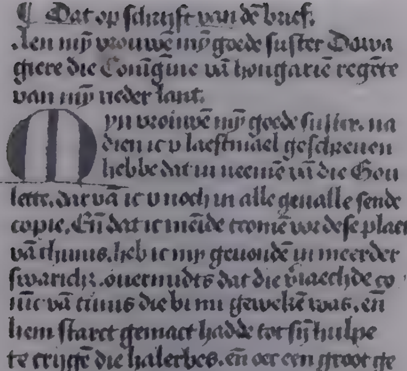
BJS

92
Den Bibel
Antwerpen (Willem Vorsterman), 1528
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, BMH Warm pi1259F12 (titelblad ontbreekt); afbeelding uit de facsimile-editie RMCC 29A25)

De strenge repressie van alle uitingen van hervormingsgezindheid en het verbod op het produceren, lezen of in bezit hebben van ketterse boeken dwongen drukkers van ketterse geschriften om al hun intelligentie, moed en vindingrijkheid in het werk te stellen om de inquisitie te misleiden. Een beproefde truc was bijvoorbeeld de antedatering. Auteurs en vertalers konden pogen de geloofsrechters op een dwaalspoor te brengen door hun dissidente opvattingen te verbergen achter een façade van betuigingen van trouw aan de kerk van Rome. De vertalers van de beroemde Vorstermanbijbel hebben voor deze strategie gekozen: ze gaven voor dat hun vertaling op de gezaghebbende Vulgaat was gebaseerd, maar ondertussen maakten ze gebruik van een door Duitse spiritualisten vervaardigde vertaling van de profetische boeken van de bijbel die in 1527 was verschenen. Er is tevens op gewezen dat de lunette, de afbeelding bovenaan het titelblad van deze bijbel, de belangrijkste ideeën van de hervormingsbeweging – als de centrale positie van de vrijheid, van de persoon van Jezus Christus en van de bijbel – fraai illustreert. In het midden troont God de Vader, die het zwaard en de wereldbol in zijn handen houdt. Onder hem is de duif afgebeeld, als het symbool voor de Heilige Geest. Links staat Christus die aan de Vader zijn wonden toont. De toelichting is een tekst uit een brief van de apostel Paulus: 'Er is één God en één middelaar tussen God en de mensen, de mens Christus Jezus, die zichzelf gegeven heeft tot een losprijs voor velen' (I Tim.2,5). De Vorstermanbijbel is rijk geïllustreerd met houtsneden onder andere van Jan Swart van Groningen en Lucas van Leyden.

Literatuur: Augustijn 1986, p. 35-36; Utrecht 1993, cat. 29.

BJS


Dat opschryft van de brief.
Aen myn vrouwe myn goede suster Douwagiere die Coninginne van hongarien regente van myn neder lant.
Myn vrouwe myn goede suster. na dien ic u laestmael gescreuen hebbe dat in neemen van die Goulette. daer van ic u noch in alle gevalle sende copie. Ende dat ic meinde trecken voer dese plaets van thunis. heb ic my gevonden in meerder swaricheit. overmidts dat die vlaechde coninc van tunis die bi mi gewelich was. ende hem starck gemaect hadde tot sijn hulpe te crijgen die halerbes. ende oec een groot getal van volck te paerde. so door middel van den stadt ende vorgeborchte van dese rycke. als van sinne martie. Voer dat eensdeels van deeser stadt

93
Brief van Karel V aan Maria van Hongarije
in: *Chroniik vanden jare 1523 tot 1539 betreffende Utrecht, Holl. enz.*
Noordelijke Nederlanden, omstreeks 1540
papier, 6 fol., 29,5 x 20,5 cm
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, BMH Warm h93H10c

De inname van Tunis in 1535 door Karel V en de bevrijding van twintigduizend christenen, die door Barbarossa gevangen waren gehouden, had grote indruk gemaakt. Hiervan getuigen gedichten, schilderijen, wandtapijten (in 1546 of 1547 door Maria van Hongarije besteld), brieven en korte of uitvoerige beschrijvingen, in het Frans, het Spaans en het Latijn. De landsheer bracht zijn zuster persoonlijk op de hoogte van de gebeurtenissen. De Nederlandse vertaling van de oorspronkelijk in het Frans gestelde brief werd in zijn geheel in dit kroniekje opgenomen. Karel V hanteerde de aanschrijftitel 'Aen myn vrouwen myn goede suster ('madame, ma bonne seur') Dowagiere die Coninginne van Hongarien regente van myn Nederlant' (fol. 3v, afgebeeld) pas vanaf het moment dat zij als regentes van de Nederlanden was aangesteld. Daarvoor schreef hij slechts 'mijn goed zuster'. Behalve deze brief behelst de tekst in dit handschrift van nog geen zes bladen, gebeurtenissen betreffende Holland en Utrecht over een periode van iets langer dan vijftien jaar. Begonnen wordt met de levensbeschrijving van paus Adrianus VI (1459-1523) 'geboren van Utrecht een geloert man in die gottlike scrift die welke was tvoren deken ende regent van die universiteit van Loeven een pedagogus des edelts prince Karolus Philips soen'. Daarna wordt beschreven hoe Adriaan, tot paus gekozen, de kerk wilde hervormen 'ende eendrachticheit tmaeken onder alle heren vorsten ende princen'. Behalve nieuws van internationaal en regionaal belang, worden ook allerlei godsdienstige verwikkelingen en lokale gegevens over stormen, blikseminslag en branden vermeld. De auteur van deze kroniek steunt de officiële kerk en oordeelt zeer negatief over de wederdopers 'die mit hoere valsche leringe in Hollant ende int Stich in steeden ende dorpen veel onnosel menschen hebben bedrogen'. Het korte overzicht sluit af met de beschrijving van een archeologische vondst.

Literatuur: Brussel 1979, cat. 75; Utrecht 1993, cat. 157.
(Met dank aan drs. W.C.M. Wüstefeld)

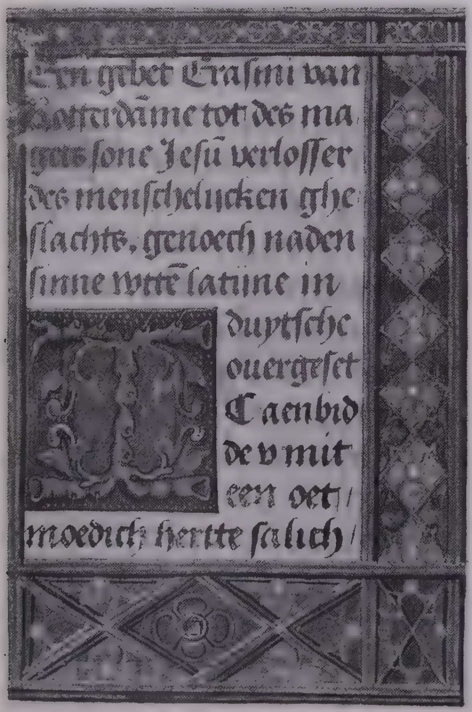
JK

94
Wederdopersoproer 1535
a) de zwaardlopers
b) de naaktlopers
c) dopers van de Dam verdreven
gravures in: L. Hortensius, *Van den oproer der wederdoperen*, Amsterdam 1660 (naar de editie Amsterdam 1624), 12,5 x 16 cm
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, SPKK gr20-22

Na 1530 trad in de Nederlanden een radicaal-reformatorische stroming op de voorgrond, de secte van de wederdopers. De dopers waren de eersten die zich van de gevestigde kerk afscheidden, een geheel eigen kring vormden en in hun bijeenkomsten ook de sacramenten bedienden. Aanvankelijk was Melchior Hoffman hun leider en ontwikkelden zij een revolutionair elan dat hen onder meer deed streven naar de stichting van het Godsrijk hier op aarde. Berucht is hun poging om in 1534-1535 in de bisschopsstad Münster de komst van dit Rijk te bespoedigen. Een van de dopelingen van Hoffman was Jan Volckerts Trijpmaker, die vanuit Emden naar Amsterdam terugkeerde en de leider werd van de eerste doperse gemeente in de Nederlanden. Hun nonconformisme en radicale breuk met de bestaande wereldlijke en kerkelijke structuren uitte zich onder andere in naaktloperij en de aankondiging van het oordeel Gods. In de nacht van 10 op 11 mei 1535 deden zij een aanslag op de stad Amsterdam, maar hun zaak werd verraden en de autoriteiten traden zonder enig pardon tegen hen op. Alhoewel de regentes Maria van Hongarije aanvankelijk geneigd was tot een clemente houding tegen 'dit arme volck' dat door zijn 'simpelheit' verleid was, trad zij vanaf 1535 hard en voortvarend tegen hen op.

Literatuur: Mellink 1954 (1981).

BJS


Een gebet Erasmi van
Rotterdāme tot des ma
gets sone Jesū verlosser
des menschelijcken ghe
slachts. genoech naden
sinne wttē latine in
duytsche
overgeset
Caenbid
de v mit
een oet
moedich hertte salich

95
Desiderius Erasmus, 1466-1536
Een gebet Erasmi van Rotterdamme tot des magèts sone Jesum verlosser des menschelijcken gheslachts, genoegh naden sinne wtten latine in duytsche overgeset (anonieme vertaling)
perkament
Noordelijke Nederlanden, na 1515
Rotterdam, Gemeentebibliotheek, ms. 15 E 7

In het jaar 1498 of 1499 stelde Erasmus een gebed op schrift, dat in 1503 voor het eerst verscheen in een verzameling van kleinere werken van zijn hand, de *Lucubratiunculae aliquot*. Het gebed dat de titel draagt: *Precatio ad Iesum Dei virginisque filium* is nadien een aantal malen in andere uitgaven herdrukt. De vertaling in de volkstaal is na 1515 ontstaan en alleen in dit handschrift overgeleverd. Erasmus schreef het gebed voor de jonge Adolf van Bourgondië – de zoon van zijn beschermvrouwe Anna van Veere – om deze reeds vroeg met de christelijke vroomheid in aanraking te brengen, opdat hij later tegen de verleidingen van het leven aan het hof bestand zou zijn. In de bede benadrukt Erasmus dat God in zijn genade Christus naar de aarde heeft gezonden tot de verlossing van alle mensen. Het gebed heeft een onmiskenbaar mystieke gloed: zijn verlorenheid en kleinheid doet de mens uitzien naar de eenwording met Christus. Die verlorenheid van de mens wordt namelijk als zo groot ervaren dat het inzicht rijpt dat alleen Christus' liefde en niet de eigen werken en verdiensten de mens tot heil kan zijn. De vertaling is waarschijnlijk in een Noord-Nederlands klooster ontstaan en bevat voor traditionele gelovigen uit die tijd geen enkele aanstootgevende passage.

Literatuur: Bijl 1978, p. 167-171; Trapman 1991.

BJS

96
Philips Galle, 1537-1612
Portret van Cornelis Grapheus
gravure in: *Virorum doctorum de disciplinis bene merentium effigies XLIIII*
Antwerpen (Philippus Galle), 1572
Leiden, Bibliotheca Thysiana

De Antwerpse graveur en prentuitgever Philips Galle (in 1537 in Haarlem geboren) gaf in 1572 een reeks van portretten van erasmiaanse geleerden uit, waarin ook dit portret van Cornelis Grapheus figureert. Deze Antwerpse humanist, die leefde van 1482 tot 1558 en vanaf 1515 stadssecretaris was, had aan het begin van de jaren twintig openlijk en nadrukkelijk zijn sympathie voor de evangelische opvattingen van Luther en anderen laten blijken in de voorredes op zijn uitgave van twee geschriften van de vijftiende-eeuwse theoloog Johannes Pupper van Goch. Tegelijkertijd zag hij met Karels kroning een gouden tijdperk dagen. Maar zijn sympathieën voor de hervormingsbeweging brachten hem in aanraking met de inquisitie, die hem dwong te herroepen, hem binnen Brussel gevangen hield en uit zijn ambt zette. Alhoewel hij in 1523 weer naar Antwerpen terug mocht keren, werd hij eerst in 1540 in zijn ambt hersteld en verkeerde hij in de tussenliggende periode in bepaald behoeftige omstandigheden. In die jaren zocht hij zich te nestelen onder het mecenaat van Maria van Hongarije, onder andere door in 1535 de anabaptisten te bestrijden in een werk dat hij aan Miklós Oláh opdroeg en in 1536 door een drietal herdersdichten aan Maria op te dragen. Dat Grapheus door het hof welwillend bejegend werd, vindt ongetwijfeld zijn reden in het feit dat hij zijn loyaliteit aan het Habsburgse huis combineerde met sympathie voor gematigde hervormingen. Daarmee was hij een geestverwant van Maria.

Literatuur: Bataillon 1942; Spruyt 1991, p. 31-34.

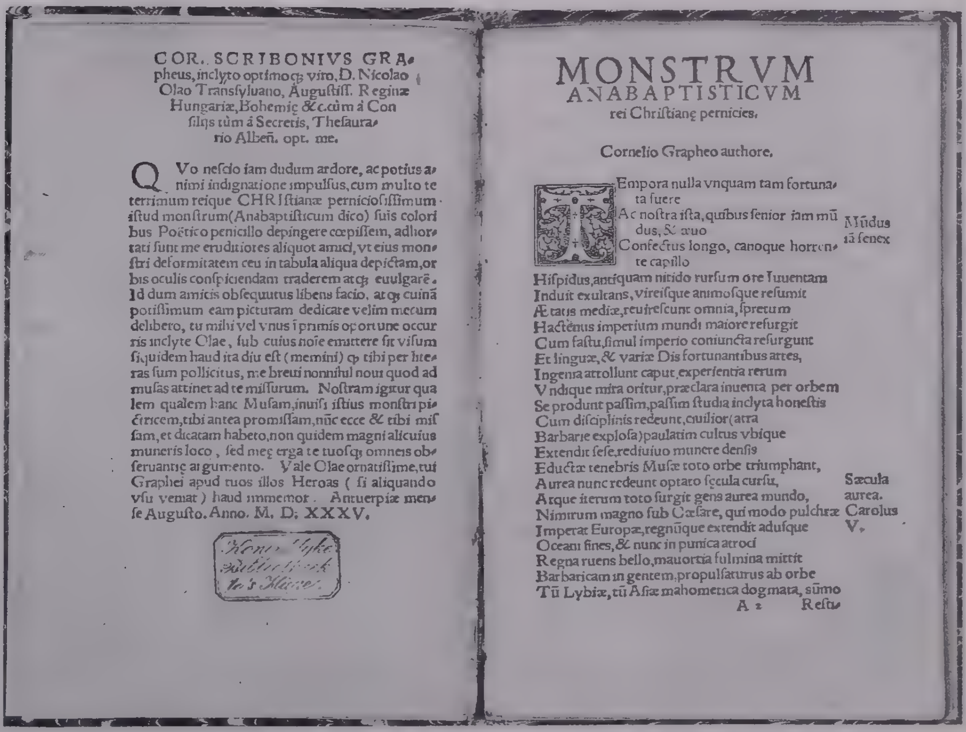
BJS

97
Cornelis Grapheus, 1482-1558
Monstrum anabaptisticum rei christianae pernicies
Antwerpen (Ioannes Grapheus), 1535
's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek, sign. 229 G 30

Op 25 juni 1535 viel het Münster van de wederdopers, voor Grapheus aanleiding om hen in een uitvoerig gedicht van 632 verzen te bestrijden. De gedachte die Grapheus in dit werk ontvouwt, is een vergelijking tussen het watermonster Hydra en 'het anabaptistische monster'. Pluto, de god van de onderwereld, belegt een concilie dat het besluit neemt om Hydra naar de aarde te doen wederkeren om dood en verderf te zaaien. Zo ziet Grapheus ook het anabaptisme als een uit de onderwereld ontketend monster dat de rust en welvaart die het Habsburgse huis heeft gebracht, bedreigt en verstoort. Het was dus vooral hun bedreiging van de politieke en sociale orde die hij vreesde, zoals ook Erasmus van mening was dat de dopers vanwege hun burgerlijke ongehoorzaamheid niet geduld konden worden. Grapheus dedicieerde dit geschrift aan zijn 'mecenas' Oláh, Maria's secretaris.

Literatuur: Nissen 1988, p. 140-142.

BJS


COR. SCRIBONIVS GRApheus, inclyto optimoq; viro, D. Nicolao Olao Transsyluano, Augustiss. Reginæ Hungariæ, Bohemię &c. cùm á Consilijs tùm á Secretis, Thesaurario Albeñ. opt. me.

QVo nescio iam dudum ardore, ac potius animi indignatione impulsus, cum multo teterrimum reique CHRIstianæ perniciosissimum istud monstrum (Anabaptisticum dico) suis coloribus Poëtico penicillo depingere cœpissem, adhortati sunt me eruditiores aliquot amici, vt eius monstri deformitatem ceu in tabula aliqua depictam, orbis oculis conspiciendam traderem atq; euulgarē. Id dum amicis obsequutus libens facio, atq; cuinā potissimum eam picturam dedicare velim mecum delibero, tu mihi vel vnus ī primis oportune occurris inclyte Olae, sub cuius noīe emittere sit visum siquidem haud ita diu est (memini) q̄ tibi per literas sum pollicitus, me breui nonnihil noui quod ad musas attinet ad te missurum. Nostram igitur qualem qualem hanc Musam, inuisi istius monstri pictricem, tibi antea promissam, nūc ecce & tibi missam, et dicatam habeto, non quidem magni alicuius muneris loco, sed meę erga te tuosq; omneis obseruantię argumento. Vale Olae ornatissime, tui Graphei apud tuos illos Heroas (si aliquando vsu veniat) haud immemor. Antuerpiæ mense Augusto. Anno. M. D. XXXV.

MONSTRVM
ANABAPTISTICVM
rei Christianę pernicies.

Cornelio Grapheo authore.

TEmpora nulla vnquam tam fortunata fuere
Ac nostra ista, quibus senior iam mūdus, & æuo — Mūdus iā senex
Confectus longo, canoque horrente capillo
Hispidus, antiquam nitido rursum ore Iuuentam
Induit exultans, vireisque animosque resumit
Ætatis mediæ, reuirescunt omnia, spretum
Hactenus imperium mundi maiore resurgit
Cum fastu, simul imperio coniuncta resurgunt
Et linguæ, & variæ Dis fortunantibus artes,
Ingenia attollunt caput, experientia rerum
Vndique mira oritur, præclara inuenta per orbem
Se produnt passim, passim studia inclyta honestis
Cum disciplinis redeunt, ciuilior (atra
Barbarie explosa) paulatim cultus vbique
Extendit sese, rediuiuo munere densis
Eductæ tenebris Musæ toto orbe triumphant,
Aurea nunc redeunt optato sęcula cursu, — Sæcula aurea.
Atque iterum toto surgit gens aurea mundo,
Nimirum magno sub Cæsare, qui modo pulchræ — Carolus V.
Imperat Europæ, regnūque extendit adusque
Oceani fines, & nunc in punica atroci
Regna ruens bello, mauortia fulmina mittit
Barbaricam in gentem, propulsaturus ab orbe
Tū Lybiæ, tū Asiæ mahometica dogmata, sūmo
A 2 Restu-

98

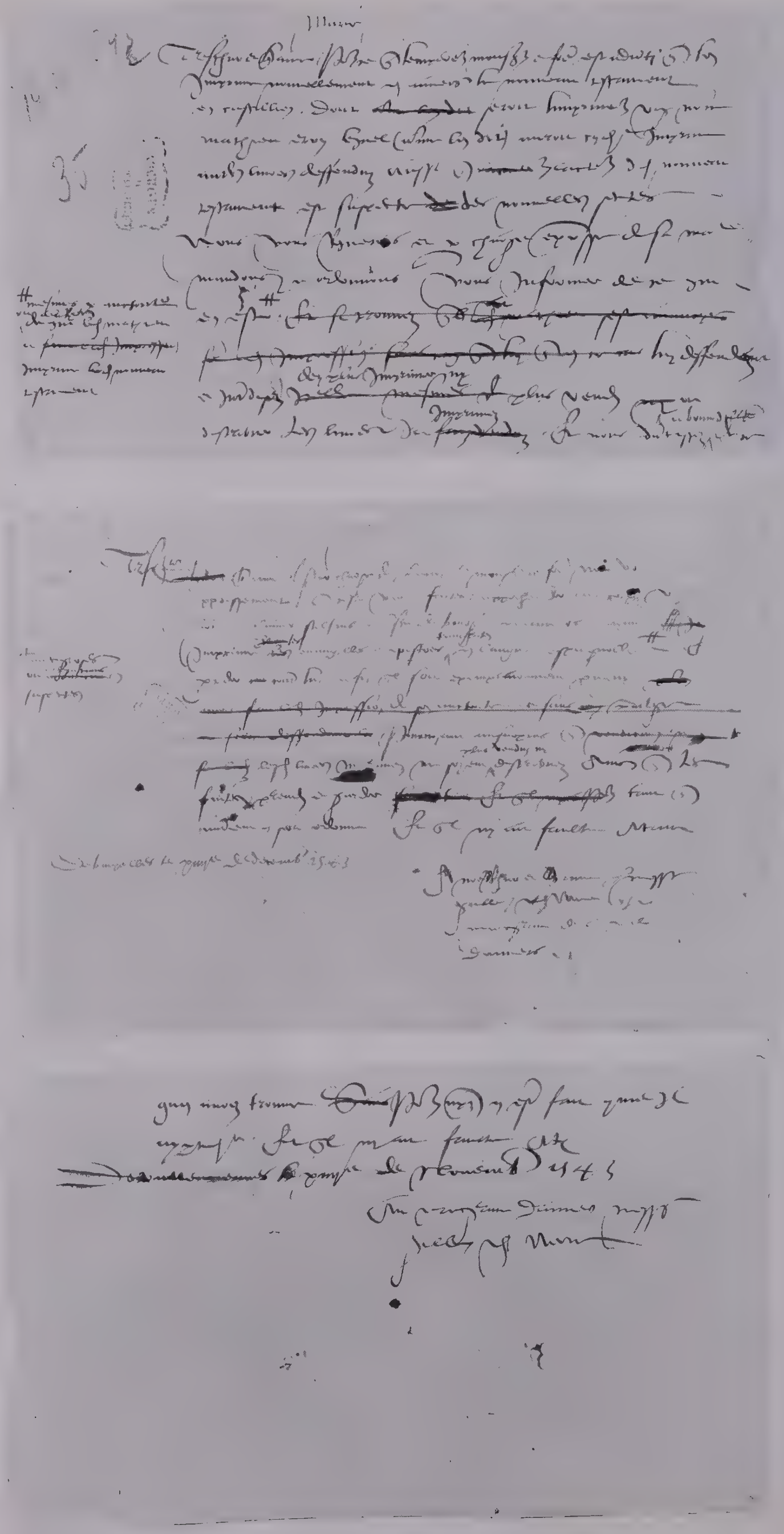
Brief van Maria van Hongarije aan Guillaume van de Werve, markgraaf van Antwerpen, en diens antwoord aan Maria, over de Spaanse vertaling van het Nieuwe Testament van Francisco de Enzinas

14 november en 14 december 1543
handschrift op papier
Brussel, Algemeen Rijksarchief, Audiëntie, 1652-3

Enzinas besloot in 1541, aangetrokken door het onderwijs van Philippus Melanchthon, zijn studie voort te zetten in Wittenberg. In de daarop volgende jaren vertaalde hij het Nieuwe Testament vanuit het Grieks in het Spaans, waarna hij in 1543 naar de Nederlanden terug keerde om zijn vertaling in Antwerpen te laten drukken. In november 1543 bood hij het eerste exemplaar van zijn Spaanse Nieuwe Testament aan keizer Karel V aan, maar dit resulteerde in het tegendeel van wat hij van zijn dedicatie en aanbieding verwacht had: hij werd gearresteerd en gevangen gezet. Maria zelf attendeerde de Antwerpse magistraat op de ketter Enzinas en diens in Antwerpen gedrukte werk en gelastte een onderzoek in te stellen. Guillaume van de Werve, de markgraaf, antwoordde haar direct dat hij een dergelijk onderzoek al had laten verrichten, maar dat enkele theologen hem hadden geïnformeerd dat de vertaling geen afkeurenswaardigheden bevatte. Maar op haar verzoek had hij de drukker (Steven Mierdmans) de publikatie en verspreiding van Enzinas' werk alsnog verboden. Een tijdgenoot, Diego Hurtado de Mendoza, uitte de gedachte dat Maria alleen actie tegen de vertaling had ondernomen omdat deze door een Maraan was vervaardigd.

Literatuur: Campan (ed.) 1862-1863, deel 1, p. 642-644; Gilly 1985, p. 346.

BJS



99

Francisco de Enzinas, ca. 1520-1552

Historia de statu Belgico deque religione Hispanica

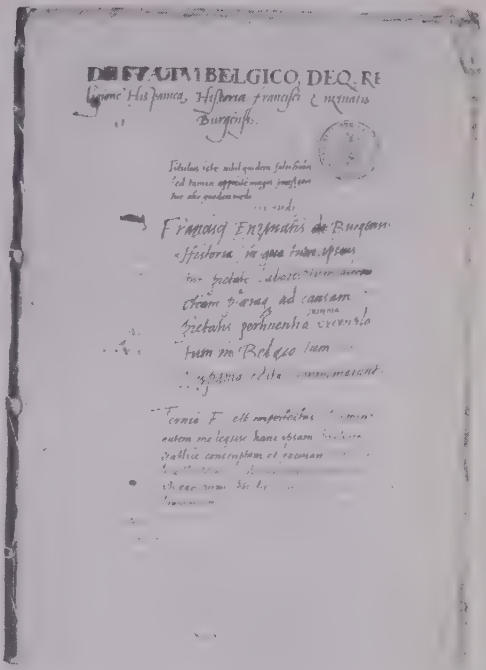
handschrift op papier, 1545, 31 x 22 cm

Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Palatinus Latinus 1853

De Spaanse humanist Francisco de Enzinas werd reeds op jeugdige leeftijd door zijn ouders naar de Nederlanden gestuurd, waar hij vanaf 1539 aan de universiteit van Leuven studeerde. Hier kwam hij in aanraking met evangelische hervormingsgezinden, wier kritische opvattingen over de toestand van de traditionele kerk hij tot de zijne maakte. In 1543 werd Francisco de Enzinas gearresteerd en gevangen gezet. In Leuven troffen de vervolgingen vele hervormingsgezinden. Na anderhalf jaar gevangen te hebben gezeten, schreef Enzinas op verzoek van Melanchthon een verslag van zijn eigen wederwaardigheden en van die van zijn geloofsgenoten. Deze *Historia* is in de zestiende eeuw niet in druk verschenen; wel zag een Franse vertaling het licht. De Latijnse tekst is via twee handschriften overgeleverd, waarvan het enige complete – dat uit de bibliotheek van het Vaticaan – hier is tentoongesteld. Het handschrift ligt opengeslagen bij Enzinas' beschrijving van de lotgevallen van Pierre Alexandre, Maria's hofkapelaan. Uit diens proces wordt duidelijk dat hij opvattingen uitdroeg die door de inquisitie als heretisch bestempeld werden. Voordat Pierre Alexandre kon worden gearresteerd, wist hij te ontsnappen – dat Maria hem had láten ontsnappen was al gauw een publiek geheim. Het voorval leert waar Maria's persoonlijke religieuze sympathieën lagen en dat zij bereid was om een hervormingsgezinde als Alexandre te beschermen.

Literatuur: Gilly 1985; Socas (ed.) 1991.

BJS


DE STATU BELGICO, DEQ. RE

100

Correspondentie van Maria van Hongarije aan de magistraat van Antwerpen over de ketter Loy de Schaliedecker

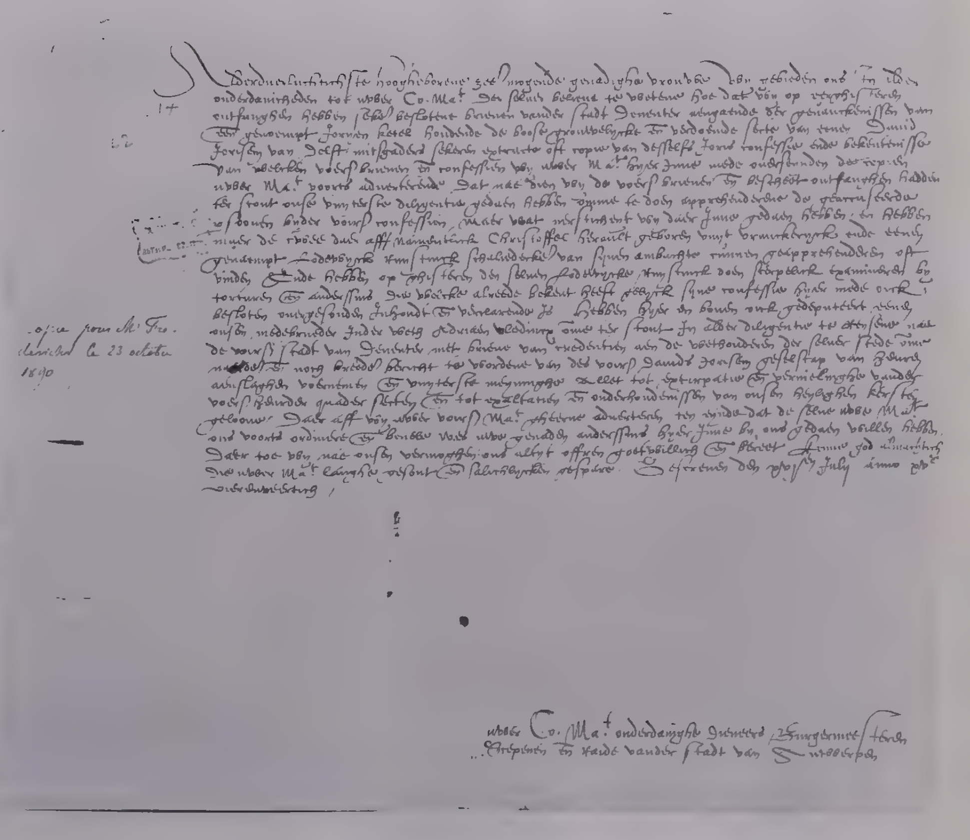
handschrift op papier

Brussel, Algemeen Rijksarchief, Audiëntie, 1652-1

Maria trad niet alleen tegen de wederdopers voortvarend op, maar ook tegen representanten van de spiritualistische secte van de Loïsten, geleid door en genoemd naar Loy de Schaliedecker (of Eligius Pruystinck). Reeds in de jaren twintig had deze vrijgeest zich in Antwerpen geroerd en ondanks zijn arrestatie in 1526 ontpopte hij zich in de jaren veertig als de leider van een uitgebreide, ook buiten Antwerpen bestaande secte met curieuze en heterodoxe opvattingen. In haar correspondentie met de magistraat van Antwerpen drong Maria erop aan dat deze secte 'als wesende de snooste ende onmeynsschelycxste secte die noynt gesien noch gehoort en es geweest' vernield en uitgeroeid zou worden. Pruystinck werd op 25 oktober 1544 levend verbrand.

Literatuur: Fredrichs 1891.

BJS



MARIA, REGENTES OVER DE NEDERLANDEN, 1531-1555

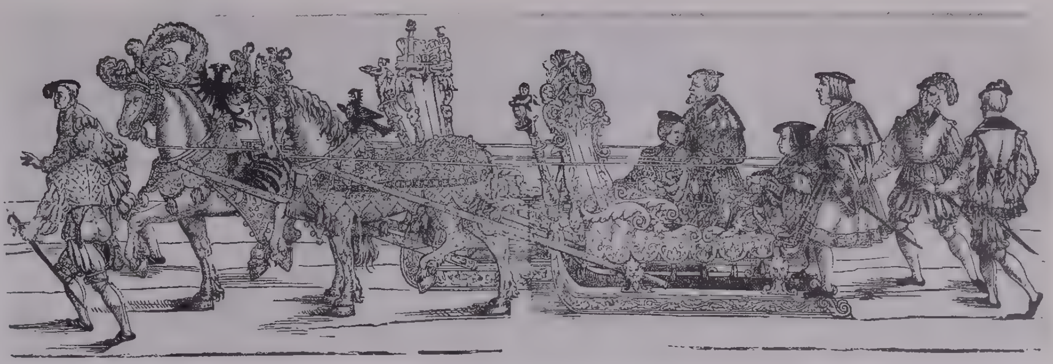
1 *De strop om de hals*

Maria van Hongarije was regentes der Nederlanden in een tijd waarin het proces van staatsvorming belangrijke vorderingen maakte. Deze ontwikkeling leidde tot diverse reacties waarvan er enkele in het navolgende aan de orde zullen komen, zoals de strijd van Karel van Gelre tegen de expansiepolitiek van Karel V, de opstandigheid van Gent tegen de landsheer en de problemen rond de groeiende belastingdruk.

BENOEMING EN BESTUUR

Op 1 december 1530 overleed Margaretha van Savooie, regentes der Nederlanden. Van 1507 tot 1515 en opnieuw van 1517 tot 1530 was zij als regentes voor haar neef Karel V steun en toeverlaat in de Nederlanden geweest. Na het overlijden van Margaretha werd in de Nederlanden het bestuur direct waargenomen door Jean Carondelet, aartsbisschop van Palermo (1469-1545), en door Antoon van Lalaing, graaf van Hoogstraten (1480-1540), totdat Karel V zelf in de Nederlanden zou arriveren.

Als opvolgster voor Margaretha van Savooie koos Karel V zijn zuster, de vijfentwintigjarige Maria, koningin van Hongarije, sinds 1526 weduwe van de bij de slag van Mohács tegen de Turken gesneuvelde Lodewijk II van Hongarije. Voordat de keus van Karel V definitief op Maria viel, had hij bij diverse hooggeplaatste personen raad gevraagd, waarbij de meesten in positieve zin adviseerden. Maria werd van het voornemen van Karel V om haar als opvolgster van Margaretha te benoemen op de hoogte gebracht door een brief van haar broer Ferdinand. Op 13 december 1530 deelde hij haar mede 'dat het God heeft behaagd mevrouw onze tante tot zich te nemen ... En ik denk dat dit wel eens de aanleiding kan zijn dat uw zaken een andere richting zullen nemen'.[1] Inderdaad werd Maria door Karel op 3 januari 1531 op de hoogte gesteld van het feit dat zij degene was die Margaretha moest opvolgen, want 'ter voorziening van het verlies van onze tante ... lijkt het mij onmogelijk een bekwamere persoonlijkheid te vinden dan u' en '... ik verzoek u daarom, met de meeste nadruk, de post te willen aanvaarden'.[2] Dat de keus op Maria viel, stemde haar niet bepaald vrolijk. Toch heeft ze, zij het met tegenzin, uit gehoorzaamheid jegens haar broer de taak aanvaard onder voorwaarde dat zij niet meer in het huwelijk hoefde te treden en dat Karel V haar zo spoedig mogelijk zou vervangen; dit laatste is ondanks herhaald aandringen nooit gebeurd. Maria zou het hoge en zeer veeleisende ambt met succes blijven bekleden tot 1555, toen zij tegelijk met Karel V abdiceerde. De tegenzin om het regentschap, dat een permanent karakter zou krijgen, te bekleden blijkt duidelijk als zij op 5 mei 1531 aan Ferdinand schrijft dat de keizer haar 'de strop om de hals' heeft gelegd.[3]



Afb. 34
Jörg Breu de Jongere, na 1510-1547
Sledetocht in 1530
Karel V, Maria van Hongarije, Ferdinand I en Anna
houtsnede
Wenen, Albertina, inv. 1958/93

Op 5 juli 1531 vond de installatie plaats van Maria van Hongarije als regentes der Nederlanden tijdens een zitting van de voltallige Staten-Generaal, in aanwezigheid van Karel V en Jean Carondelet. Deze gebeurtenis had plaats in het voormalig hof van de hertogen van Brabant te Brussel (cat. 101), waar de nieuwe regentes zich ook zou vestigen. De officiële benoemingsbrief dateert van 26 september 1531 en is uitgevaardigd te Brussel. Er is in omschreven waarom een regentes noodzakelijk was. Twee belangrijke taken vroegen om voorrang: bestrijding van de hervorming en versterking van het gezag van Karel V. Het proces van staatsvorming moest hierdoor verzekerd zijn en de politieke en godsdienstige eenheid gewaarborgd blijven. De volgende dag ontving Maria van Hongarije de officiële instructie, waarbij haar bijna onbeperkte volmachten werden gegeven (cat. 106), die echter door geheime instructies weer grotendeels ongedaan werden gemaakt. De bevoegdheden van Maria van Hongarije waren beperkter dan die van haar voorgangster, waardoor zij minder zelfstandig kon optreden. Dè politiek onervaren Maria moest zich laten bijstaan door de leden van de drie collaterale raden (zie hieronder); verder werden haar stappen nauwlettend in de gaten gehouden door Lodewijk van Praet (1488-1555) die hierover verslag moest uitbrengen aan Karel V. Toch heeft Maria, dankzij haar politiek inzicht en haar goede band met de keizer, getuige de omvangrijke correspondentie waarin bijna geen wanklank voorkomt, op beslissende momenten zelfstandig kunnen en moeten optreden. Dit lukte beter naarmate Karel V verder van de Landen van Herwaarts Over, zoals de Nederlanden werden genoemd, was verwijderd.

Maria's richtsnoer was grotendeels de wil van de keizer. De belangen van het volk werden, indien nodig, opgeofferd aan de dynastieke belangen van de Habsburgers, hetgeen haar tot haar spijt bij het volk niet erg geliefd maakte. In zijn artikel *Marie de Hongrie* schrijft Joseph Lefèvre terecht: 'Zij boog het hoofd voor haar broer, maar besliste over regeringszaken'.[4] Minder trefzeker zijn echter diens opmerkingen over de regeringspraktijken van Maria, waaruit een te negatief beeld naar voren komt; Lefèvre ziet Maria slechts als een slaafse uitvoerster van de wil van Karel V.[5]

Maria werd bij haar bestuurlijke taak in de Nederlanden gesteund door de Raad van State, de Geheime Raad en de Raad van Financiën: de collaterale raden. De ordonnanties voor deze drie nieuwe centrale instellingen werden opgesteld door Nicolaas Perrenot (1486?-1550), eerste raadsheer in alle aangelegenheden betreffende de Nederlanden, Bourgondië en Duitsland. Onder persoonlijk toezicht van de keizer had hij de institutionele reorganisatie uitgewerkt. Een uitbouw van het centrale bestuur was ingegeven door de zorg de onervaren Maria van Hongarije bij te staan, de centralisatie te bevorderen, de controle te verbeteren en de keizer tegen oppositie te beschermen. De drie raden speelden een belangrijke rol bij het proces van centralisatie in de Nederlanden. De belangrijkste raad was de Raad van State, het hoogste adviescollege van de landsheer. Aan het hoofd stond de vorst en bij diens afwezigheid de landvoogdes. In 1531 werd de jurist Jean Carondelet benoemd tot voorzitter van zowel de Raad van State als de Geheime Raad, hetgeen hem tot de belangrijkste ambtelijke functionaris in de Nederlanden maakte. De Raad van State bestond uit twaalf leden; tien leden behoorden tot de hoge adel en twee tot de geestelijke stand. Toegang tot de vergaderingen hadden ook de ridders van het Gulden Vlies en

de leden van de andere twee raden. In de Raad van State waren duidelijk twee groepen te onderscheiden: een permanente groep die altijd bij de vergaderingen aanwezig was en een niet-permanente groep (de meerderheid der edelen) die alleen in bepaalde omstandigheden voor een vergadering van de Raad werd opgeroepen.[6] Tot de taken van de Raad van State behoorde het overleg over de 'grote en voornaamste zaken', zoals regeringsbeleid, vrede, veiligheid en verdediging der Nederlanden. De Raad had in feite de leiding over de buitenlandse en binnenlandse politiek.[7] Regentes Maria was echter niet aan hun advies gebonden.[8] Het benoemen van leden van de hoge adel tot lid van de Raad van State geschiedde om problemen van eventuele oppositie uit deze stand te voorkomen. De stadhouders vertegenwoordigden de vorst in hun gewesten en moesten daarom behoren tot de hoogste adel die doorgaans bezittingen had in meer gewesten en zo niet geheel afhankelijk was van regionale belangen. Zij waren formeel niet ondergeschikt aan de landvoogdes, maar direct verantwoording schuldig aan de landsheer. Niettemin overlegden zij met elkaar en met de landvoogdes in de Raad van State.

Veel leden van de hoge adel behoorden tot de orde van het Gulden Vlies (cat. 130, 131). Deze orde, een der oudste en aanzienlijkste wereldlijke ridderorden, was in 1430 door Philips de Goede te Brugge ingesteld om de adel nauwer aan de hertog te binden. De orde bestond uit een vast aantal ridders die diverse voorrechten genoten. Tot 1560 werden deze in kapittelvergaderingen gekozen, waarvan er in totaal drieëntwintig zijn gehouden.

De Geheime Raad bestond uit zes à negen rekestmeesters. Deze juristen waren voor een groot deel afkomstig uit het stedelijk patriciaat. De hoofd-voorzitter had de leiding over de Raad en de secretarie, die in feite voor de gehele regering werkte. Tot 1540 was Jean Carondelet hoofd-voorzitter en was hij zegelbewaarder van de centrale regering. De Geheime Raad kan beschouwd worden als het bureaucratisch hart van de regering. Tot de taken van de Geheime Raad behoorden: het voorbereiden en uitvaardigen van wetten, de codificatie en bekrachtiging van het gewoonterecht en het toezicht op de naleving van de ordonnanties en plakkaten. Volgens de instructies van 1531 en 1540 mocht de Geheime Raad niet zelf rechtspreken, behalve in kwesties inzake de staatsveiligheid. Dit verbod werd echter nogal eens overtreden. Er was sprake van een competentiestrijd tussen deze Raad en de Grote Raad van Mechelen, het hoogste rechtsprekende college in de Nederlanden. In tegenstelling tot de Raad van State, een zuiver adviesgevend orgaan, had de Geheime Raad naast een adviserende taak ook beslissingsbevoegdheid in bestuurszaken. Dit geldt tevens voor de Raad van Financiën, evenals de Geheime Raad een permanent college in tegenstelling tot de Raad van State.

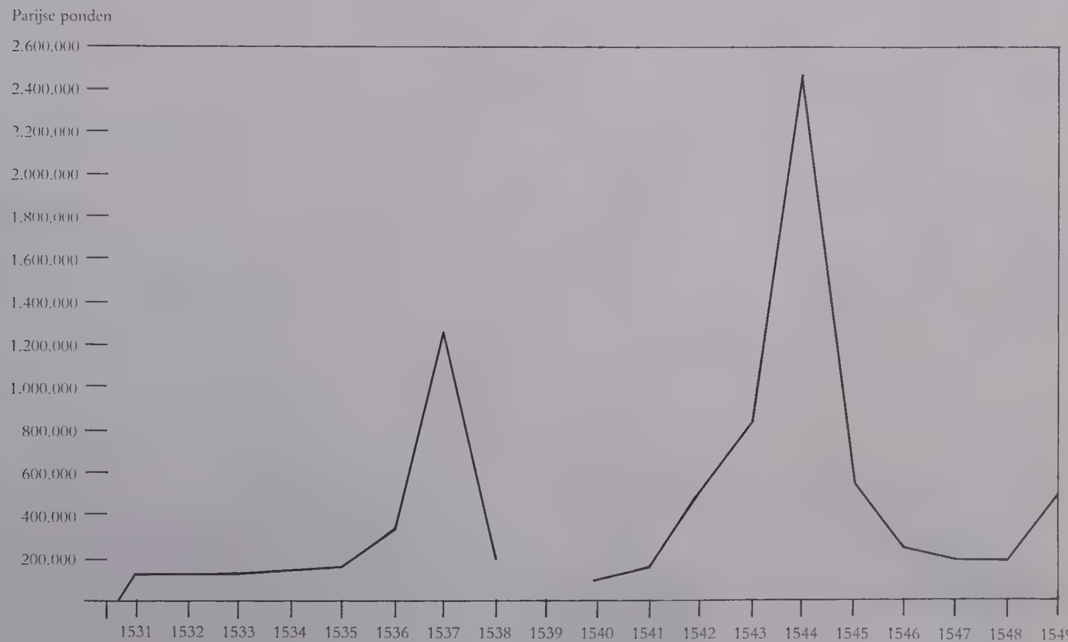
De taak van de Raad van Financiën bestond onder andere uit het beheren van het kroondomein, het toezicht op het belastingstelsel, de controle van financiële instellingen en het adviseren betreffende grote financiële transacties. De raad bestond uit drie edellieden, één thesaurier-generaal en enkele financiële experts. De bijna voortdurende geldnood betekende voor Maria een constante bron van zorg; steeds vaker werden de Staten-Generaal, het vertegenwoordigend orgaan op centraal niveau waarin vertegenwoordigers van de gewestelijke Staten zitting hadden, bijeengeroepen. Reeds in 1532 waren er grote problemen, waarover de Raad van Financiën en de Raad van State onder leiding van Maria veelvuldig vergaderden. Daarbij dwong zij bij velen respect af door haar snelle begrip van gecompliceerde financiële problemen.[9] Zowel voor financiële aangelegenheden, als voor militaire zaken en vestingbouw had Maria grote interesse.

Economisch was de eerste helft van de zestiende eeuw een tijd van bloei, met name in de jaren 1495-1525 en 1540-1565. De groei was zowel kwantitatief – toename van het Bruto Nationaal Produkt en stijging van het inkomen per hoofd van de bevolking – als kwalitatief. De economie was dus in staat de institutionele uitbouw te dragen.[10] In de loop van de zestiende eeuw zou de groei van de produktie die van de staatsuitgaven niet bij kunnen houden waardoor problemen, zoals de Spaanse staatsbankroeten in bijvoorbeeld 1557, 1575 en 1596, onvermijdelijk werden. Vooral in de eerste groeiperiode was er sprake van bevolkingsaanwas, groei van de

landbouw en een sterke toename van de visserij. In de tweede periode namen vooral de handel en nijverheid toe. Hervatting van landwinning en bedijking bleek noodzakelijk. Door de toename van de bevolking en de inflatie, veroorzaakt door een toestroom van edelmetaal uit Amerika en later uit Centraal-Europa, stegen de prijzen. Dat werd niet gevolgd door een evenredige verhoging van de lonen, zodat de levensstandaard daalde. De meerderheid van de bevolking bestond uit mindervermogenden en bezitlozen, die zwaar werden getroffen. Door de bevolkingsgroei en bevoorradingsproblemen ontstonden nogal eens graantekorten.

Opmerkelijk is de groei van Antwerpen, dat zich vanaf de vijftiende eeuw ontwikkelde tot een wereldmarkt. Antwerpen werd het belangrijkste handelscentrum van Noordwest-Europa. Dat is goed te zien aan de stijging van het inwonertal: van circa vijftigduizend inwoners in 1500 tot ongeveer honderdduizend in 1568; hierdoor werd Antwerpen, na Parijs, de grootste stad van Noordwest-Europa. Op financieel gebied werd Antwerpen het belangrijkste centrum; in 1531 vond de opening van de beurs plaats (cat. 107). Antwerpen werd de belangrijkste kapitaalmarkt, mede door de activiteiten van beroemde Duitse bankiers zoals de Fuggers, de belangrijkste geldschieters van Karel V, en de Welsers. Diverse malen heeft Karel V een beroep moeten doen op de Antwerpse bankiers, omdat zijn reguliere bronnen van inkomsten niet toereikend waren om de oorlogsvoering en wat daarmee samenhing te financieren. De reguliere geldbronnen waren met name de inkomsten uit het kroondomein, uit verpanding en verkoop van renten en domeinen en die uit beden. Tengevolge van de daling van de domeininkomsten, de inflatie en de sterk stijgende rijksuitgaven moest Karel V steeds vaker om beden verzoeken, waardoor de bede-inkomsten van buitengewone inkomsten evolueerden tot gewone inkomsten. Het systeem van beden was een vorm van belastingheffing waarbij de vorst periodiek de gewestelijke Staten om geld verzocht. Er waren twee soorten beden, de gewone en de buitengewone. De gewone beden hadden vaak een looptijd van twee tot zes jaar; de buitengewone, ook wel subsidies genoemd, waren bedoeld voor speciale doeleinden en werden op den duur belangrijker dan de gewone. De beden werden een onderhandelingsobject tussen de vorst of regentes enerzijds en de Staten anderzijds, waarbij de Staten probeerden voorrechten te verkrijgen; op den duur gingen de Staten zelfs de bestemming van de bede-opbrengsten bepalen.[11] Het bede-systeem was onrechtvaardig omdat het grotendeels opgebracht moest worden door de minder gegoeden; de heffingen vielen in de steden grotendeels op de eerste levensbehoeften, waardoor de bevoorrechte groepen door het systeem werden ontzien. De volgende grafiek geeft een overzicht van de door Vlaanderen toegestane beden (in Parijse ponden) en toont de zware fiscale druk in sommige jaren:[12]

Afb. 35
Overzicht van de door Vlaanderen toegestane beden in het tijdvak 1531-1549



In deze grafiek zijn twee pieken te onderscheiden, namelijk de jaren 1536-1538 en de jaren 1542-1545. Beide zijn te verklaren uit de oorlog tegen Frankrijk. De stijgende belastingdruk hangt ten nauwste samen met de kosten van de oorlogvoering en de aflossing van de daarvoor gemaakte schulden.

In het kader van het staatsvormingsproces werd er, vooral om onafhankelijkheid tegenover de Staten en continue bronnen van inkomsten te verwerven, gestreefd naar permanente belastingen. De Staten verzetten zich echter hevig tegen de invoering ervan, omdat permanente belastingen werden gezien als aantasting van vrijheden. In 1542 lukte het om indirecte verbruiksbelastingen in te voeren in de Nederlanden.[13] Deze bestonden uit: a) belastingen van 1 procent op de uitvoer, van 10 procent op de inkomsten uit onroerende goederen en van 0,6 procent uit handelswinsten; b) provinciale accijnzen op wijn en bier; c) nieuwe serie renten, gebaseerd op de onder b genoemde accijnzen. De invoering van deze belastingen stuitte bij de gewesten, vooral Holland, op weerstand. Maria zag zich gedwongen de belasting van 1 procent op de export op te leggen 'ex potestate absoluta Imperatoris' (bij de absolute macht van de keizer).[14] Bij deze nieuwe belastingen bestonden er formeel geen vrijstellingen meer voor groepen zoals adel, geestelijkheid en steden. Van de nieuwe belastingen heeft in Holland alleen de provinciale accijns op wijn zich gehandhaafd tot 1555. De toename van de belastingdruk leidde tot nogal wat onrust. In 1528 braken onlusten uit in Brussel; wegens verzet tegen de toezegging van een bede werd door Maria aan de negen gilden, die deel uitmaakten van de Grote Raad van de stad, het verbod opgelegd om samen te vergaderen. Vier jaar later waren er opnieuw onlusten vanwege de zeer hoge graanprijzen, die voortvloeiden uit de steun van Karel aan de Deense ex-koning, met de afsluiting van het Sont als gevolg, waardoor de graanaanvoer stagneerde. Maria moest in overleg met leden van de Raad van State krachtdadig en diplomatiek optreden. De centrale overheid slaagde er tenslotte in de rust te herstellen.[15]

DE OPSTAND VAN GENT

Veel ernstiger was de opstand van Gent in de jaren 1537-1539.[16] De directe aanleiding was de weigering van de stad om een aandeel te betalen in de bede die eind maart 1537 snel was goedgekeurd door de Staten-Generaal, omdat de Franse troepen over de zuidelijke grenzen van de Nederlanden trokken. Voor alle Nederlandse gewesten bedroeg de bede in totaal 1.200.000 gulden. Vlaanderen moest hiervan een derde deel opbrengen. Gent was de enige van de vier leden van de Staten van Vlaanderen die weigerde een deel van de 400.000 gulden te betalen (namelijk 56.400 gulden). Bij deze weigering beriep Gent zich op het zogenaamde Vlaamse Privilege van Maria van Bourgondië uit 1477, waardoor de stad haar privileges, vrijheden, rechten en gebruiken, die hen door Karel de Stoute waren ontnomen, terugkreeg. De stad motiveerde de weigering door te wijzen op 'de slechte tijd, de geringe handel en winsten evenals de nog lopende beden'.[17] De oorzaken van de opstand moeten dan ook gezocht worden op economisch-sociaal terrein. Economisch ging de lakenproduktie achteruit. Deze neergang zorgde samen met de opkomst van het handelskapitalisme en de voortdurende prijsstijgingen onder meer voor een toenemende kloof tussen de elite van oude patriciërs en nieuwe ondernemers en de massa van kleine ambachtslieden en ongeschoolde massa-arbeiders, de 'creesers'. De politieke verhoudingen in Gent beantwoordden niet meer aan de sociale werkelijkheid. De Collatie, de grote raad van de stad, waartoe vertegenwoordigers van de wevers, poorters en kleine ambachtslieden behoorden, was het orgaan dat opkwam voor de rechten van de Gentse bevolking tegenover magistraat en bovenlaag. Het was deze raad die de bijdrage in de bede afwees.

Maria beschouwde echter de bede als aanvaard, omdat de meerderheid van de Staten van Vlaanderen had toegestemd. Zij paste de comprehensieprocedure toe, hetgeen inhield dat de niet-toegevende minderheid bij de meerderheid werd gevoegd.

Gent bood aan om zelf een contingent soldaten te leveren. Dit voorstel viel bij de regentes in slechte aarde. Zij trachtte eerst met overredingskracht en daarna met dreigementen Gent over te halen toch te betalen. De stad bleef zich echter tegen de inning verzetten en weigerde ook het conflict voor te leggen aan de Geheime Raad of de Grote Raad van Mechelen, zoals Maria van Hongarije voorstelde. Zij besloot daarom over te gaan tot inning van de bede onder dwang. De opstandige praktijken vonden vooral plaats in het najaar van 1539, toen de oud-schepen Lieven Pijn werd onthoofd, het stadhuis werd bezet en het Calfvel van 1515 werd verscheurd. Het Calfvel was een akte die de Vrede van Cadzand van 1492 bevestigde. Bij deze vrede waren de Gentse vrijheden, die de stad in 1477 had herkregen, weer beperkt. De verkiezing van de Gentse schepenen geschiedde nu weer door de centrale overheid en niet meer op voorstel van de ambachten. De regentes had haar broer door middel van brieven en door het zenden van raadsheer Lodewijk van Schore naar Spanje, waar Karel V op dat moment verbleef, op de hoogte gehouden van de ontwikkelingen te Gent. Op 9 juni 1538 schreef zij: 'Het gaat er hier om dat Uwe Majesteit ofwel meester ofwel knecht zal zijn'.[18] Maria besefte goed, zo blijkt uit deze woorden, dat het in feite ging om een machtsstrijd tussen Gent en Karel V. Zij drong er bij hem dan ook sterk op aan zelf naar de Nederlanden te komen om in Gent orde op zaken te stellen. Haar smeekbeden werden verhoord: in de tweede helft van november 1539 werd bekend dat Karel naar de Nederlanden zou komen. Dit nieuws droeg bij tot beëindiging van de opstandigheid. Op 14 februari 1540 vond in Gent de keizerlijke intocht plaats, met een leger Duitse landsknechten en Picardische ruiters. Ofschoon Maria Karel V om clementie had verzocht, werd het opstandige Gent zeer streng gestraft. De stad werd veroordeeld tot het betalen van een forse boete en het aandeel in de bede. Alle privileges werden vernietigd en de Collatie werd afgeschaft. Ook zou een dwangburcht gebouwd worden, het zogenoemde Spanjaardenkasteel (cat. 119), en tenslotte moest een grote groep Gentenaren met een strop om de hals de keizer en de regentes om vergiffenis vragen.

Op 30 april 1540 werd de *Concessio Carolina* (cat. 114) uitgevaardigd, geschreven door Lodewijk van Schore, jurist en belangrijk adviseur van Maria. Gent verloor zijn politieke en juridische zelfstandigheid en de gilden moesten sterk aan politieke invloed inboeten. Met de bestraffing van Gent stelde Karel V een voorbeeld dat andere steden van opstandigheid weerhield. Het jaar van de bestraffing van Gent is te beschouwen als een keerpunt in de landvoogdij van Maria. Na 1540 vond een verdere ontwikkeling plaats van de politieke machtsconcentratie van landsheer en regentes. Lodewijk van Schore, die zich bijzonder verdienstelijk had gemaakt voor Karel en Maria tijdens de opstand te Gent, werd benoemd tot voorzitter van de Raad van State en de Geheime Raad. Hierdoor werd deze jurist een der belangrijkste personen in het centrale bestuur der Nederlanden, die door een aantal maatregelen de centralisatie in de Nederlanden sterk bevorderde. Ook de houding van Maria ten opzichte van de adel veranderde na 1540: Maria begon haar invloed systematisch terug te dringen, omdat de hoge edelen evenals de steden steeds meer weerstand boden tegen de centralisatiepolitiek en de landvoogdes steeds minder tot steun waren. Maria twijfelde ook nogal eens aan de capaciteiten van de hoge edelen als legeraanvoerders. De bevoegdheden van de nieuwe stadhouders zouden om die reden door beperkte instructies worden verkleind.[19] Zo werd door de landvoogdes het recht dat de stadhouders zelf hun opvolgers aanwezen, afgeschaft.

OORLOG TEGEN FRANKRIJK EN GELRE

De opstanden in onder andere Brussel en Gent waren uitingen van binnenlands verzet tegen het staatsvormingsproces. Karel V en Maria van Hongarije riepen met hun expansiepolitiek echter ook weerstand buiten de Nederlanden op. De twee belangrijkste tegenstanders waren Frans I (1494-1547), koning van Frankrijk (cat. 120), en diens bondgenoot Karel van Egmond (1467-

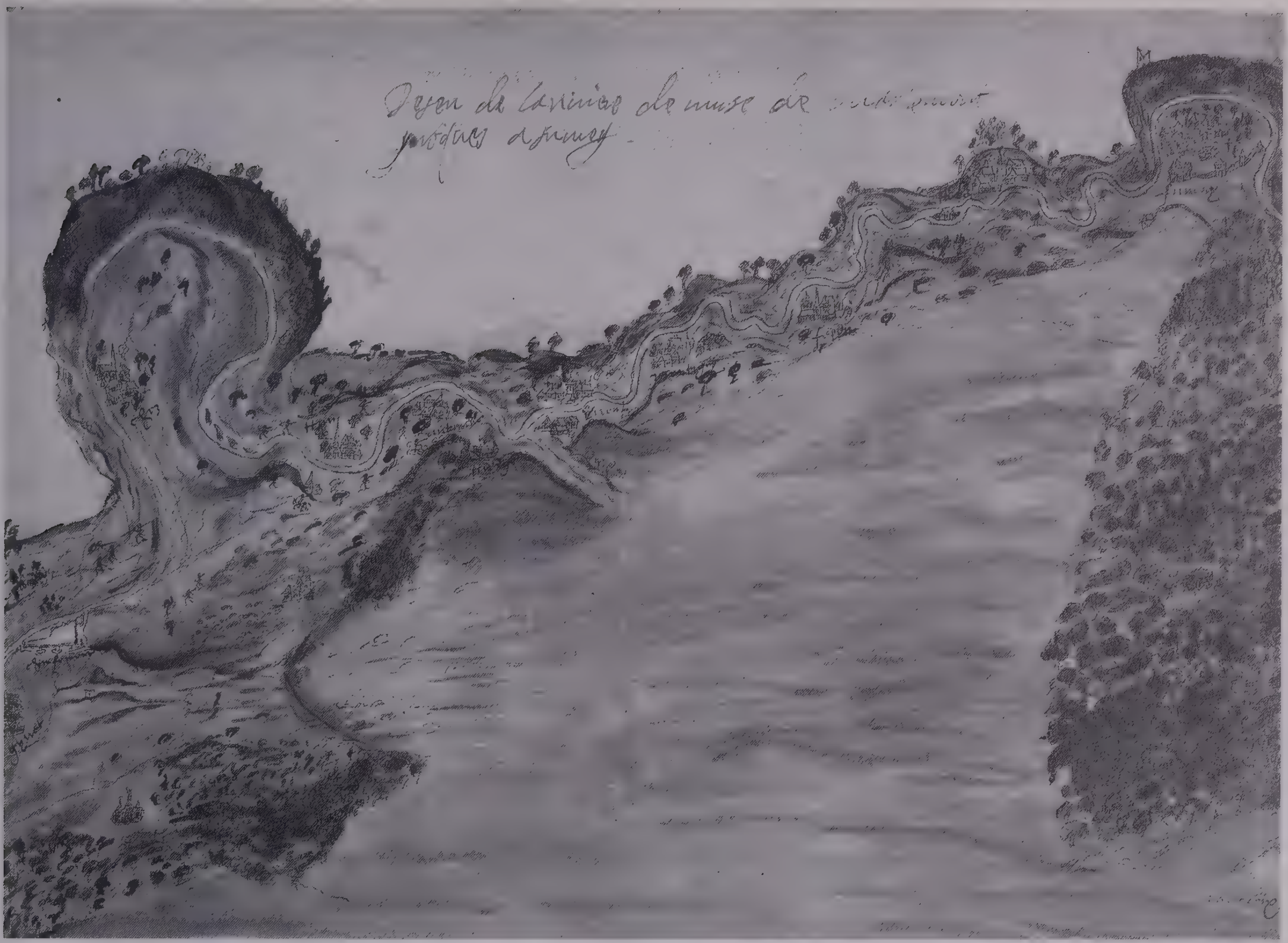
Afb. 36
Hans Holbein, ca. 1497/1498-1543 (naar)
Koning Hendrik VIII van Engeland
paneel, 66 x 47 cm
Greenwich, National Maritime Museum, inv. BHC 2763

1538), hertog van Gelre en graaf van Zutphen (cat. 122). De strijd tussen Frans I en Karel V speelde zich voornamelijk af in Italië. Alhoewel in 1529 de beroemde 'Damesvrede' was gesloten, begon Frans I, die zich bleef verzetten tegen een Habsburgse omsingeling, in 1536 een nieuwe oorlog. Maria organiseerde persoonlijk en met succes de verdediging van de zuidgrenzen. Zij werd daarbij gehinderd door een groot gebrek aan financiën en troepen, hetgeen zij bij herhaling aan Karel V liet weten.[20] In 1537 werd een bestand getekend. Vijf jaar later begonnen de vijandelijkheden tussen Frans I en Karel V opnieuw, waarbij Maria weer werd geconfronteerd met ernstig geldgebrek. Deze keer was het gevaar groot, omdat Frans I zich verzekerd wist van de steun van Christiaan III, koning van Denemarken (1503-1559), en van Willem II van Kleef (1516-1592). Bijzonder venijnig waren de speldeprikken van Maarten van Rossum, legeraanvoerder van de hertog van Gelre, die in juli 1542 zelfs Antwerpen bedreigde. Voor Karel V was er een aantal gunstige factoren: de toenadering van Hendrik VIII en de financiële meevaller in de vorm van de Portugese bruidsschat voor het huwelijk van Philips II. In 1544 waren beide partijen uitgeput en werd de vrede van Crépy getekend. Frans I beloofde wederom af te zien van zijn aanspraken op Vlaanderen, Artesië en Doornik; Karel beloofde af te zien van Bourgondië. Onder de zoon van Frans I, Hendrik II (1519-1559), zette Frankrijk de oorlog tegen Habsburg voort, die in 1559 zou eindigen met de Vrede van Cateau Cambrésis.

Karel van Egmond, hertog van Gelre en graaf van Zutphen, streed zijn leven lang tegen de Habsburgse expansiepolitiek. In de jaren 1520 en 1530 werd hij beschermheer van Friesland, Groningen, Overijssel en Drenthe. In 1528 kwam het verdrag van Gorkum tot stand, waarbij Karel V als hertog van Brabant afstand deed van zijn aanspraken op Gelre; tegelijkertijd beleende Karel V – in de functie van keizer – Karel van Gelre met het hertogdom Gelre en het graafschap Zutphen. Tevens werd bepaald dat Gelre in handen van de keizer zou overgaan indien Karel van Gelre kinderloos zou overlijden. Dit laatste werd in 1534 in een geheim verdrag (cat. 118) eveneens, achter de rug om van de keizer, aangeboden aan de Franse koning. In 1536 werd in het verdrag van Grave vastgelegd dat Groningen en Friesland Habsburgs gebied was geworden en werd bovendien bepaald dat Karel van Gelre de banden met de Franse koning moest verbreken. Het belangrijkste punt van dit verdrag was echter dat de bepaling van het verdrag van Gorkum waarbij Karel V de hertog van Gelre bij kinderloos overlijden zou opvolgen, werd vervangen door de bepaling dat Karel V of zijn nakomelingen als hertog van Brabant de aanspraken op Gelre en Zutphen zou behouden. De Gelderse standen, die noch Karel V noch Frans I als opvolger van Karel van Gelre wilden, wensten hun eigen opvolger te kiezen.[21] Zij onderhandelden daarom met Johan III van Kleef over een opvolging door Willem van Kleef, die inderdaad Karel van Gelre in 1539 opvolgde. De opvolging werd door Karel V betwist. In een brief uit 1541 aan de Duitse Rijksdag werd uiteengezet waarom Karel en niet Willem van Kleef recht zou hebben op Gelre.[22] In een pamflet uit 1542, dat op naam staat van Maria van Hongarije, werden de steden van Gelre en Zutphen gewaarschuwd zich niet met Willem van Kleef in te laten omdat zijn doel onder meer zou zijn Gelre te 'verkopen' aan Frankrijk; dit op straffe als vijanden van de Habsburgers te worden behandeld.[23]

Karel V besloot Willem van Kleef de oorlog te verklaren, omdat deze laatste aanstuurde op een bondgenootschap met Frans I en omdat bovendien zijn troepen plundertochten ondernamen in Brabant. De landsheer trok met veertigduizend in Italië geworven soldaten naar het noorden. Op 23 augustus 1543 viel de stad Düren. Willem besloot de val van de volgende stad, Venlo, niet af te wachten en capituleerde. Het verdrag van Venlo (cat. 124), dat in september tot stand kwam, betekende dat Gelre en Zutphen definitief bij de Habsburgse Nederlanden werden gevoegd.

De eenwording van de Nederlanden kreeg verder gestalte door het verdrag van Augsburg van 1548 en de Pragmatieke Sanctie van 1549. De transactie van Augsburg kwam na langdurige en moeizame onderhandelingen, tussen enerzijds de Duitse rijksstanden en anderzijds Karel als landsheer der Nederlanden, tot stand. De inzet van regentes Maria, die met onderbrekingen van oktober 1547 tot april 1548 te Augsburg verbleef, is hierbij van groot belang geweest. Het verdrag



Afb. 37
Giovanni Maria Olgiati, ca. 1495-1557
De Maasvlakte. Grensgebied van de Nederlanden en Frankrijk
pen op papier, ingekleurd, 1553
Turijn, Archivio di Stato, Architettura Militare, Vol. III, fol. 79v

regelde de losmaking van Gelre, Zutphen, Utrecht en Overijssel uit de Westfaalse Kring. Deze gebieden gingen samen, met de andere gewesten der Nederlanden inclusief Vlaanderen en Artesië, de nieuwe Bourgondische Kring vormen. Al vanaf 1540 was de jurist Viglius van Aytta van Zwichem (1507-1557), lid van de Geheime Raad, door Maria belast met de onderhandelingen over deze kwestie.[24] Hij werd een van de leiders van de Nederlandse delegatie en zou een belangrijke rol spelen bij de totstandkoming van het verdrag. Het verdrag van Augsburg hield verder in dat de 'Kringen' in het Duitse rijk elkaar zouden beschermen in ruil voor een geringe financiële bijdrage. De regelingen in het verdrag met betrekking tot de wederzijdse bijstand bleven voor de Bourgondische Kring louter symbolisch. In de oorlog van de Nederlanden tegen Frankrijk van 1551 tot 1559 was er namelijk van hulp van het Duitse Rijk geen sprake.

Hoewel het leek alsof de Nederlanden door dit verdrag onafhankelijk waren geworden, betekende het verdrag niet de formele losmaking van de Nederlanden van het Duitse Rijk.[25] De Pragmatieke Sanctie van 1549 moest onenigheid over de erfopvolging voorkomen; om een toekomstige verdeling van de gewesten te vermijden werd de opvolging in alle gewesten der Nederlanden zowel in de mannelijke als in de vrouwelijke lijn erfelijk verklaard. De Pragmatieke Sanctie zette de kroon op het staatsvormingsproces in de Nederlanden, die een ondeelbaar geheel waren geworden en in personele unie waren verbonden met de Spaans-Habsburgse monarchie. Tevens werd bekend gemaakt dat Karel V in de Nederlanden zou worden opgevolgd door Philips II.

OPVOLGING

In het voorjaar van 1550 begonnen in Augsburg in het diepste geheim onderhandelingen over de opvolging in het Habsburgse wereldrijk, waarbij de landvoogdes een belangrijke en beslissende rol zou spelen.[26] Al snel bleek dat Karel V en Ferdinand het, ondanks bemiddelingspogingen van Maria, niet eens konden worden. Karel wenste zijn zoon Philips (cat. 128) als zijn universeel opvolger, hetgeen op grote weerstand stuitte bij zijn broer Ferdinand, die op zijn beurt zijn zoon Maximiliaan (cat. 129) als opvolger in het Duitse Rijk wenste te zien. Ferdinand werd hierin bijgestaan door de Duitse keurvorsten, die verklaarden Philips' kandidatuur naar de keizerskroon nooit te zullen steunen.

In december 1550 werd er weer over het opvolgingsplan gesproken, waarbij opnieuw een impasse ontstond en Ferdinand zelfs met de keizer dreigde te breken. Karel V vroeg op 16 december 1550 aan Maria om met spoed te komen bemiddelen.[27] Uit deze brief blijkt hoe ernstig de situatie er voorstond en hoezeer de relatie tussen Karel en zijn broer Ferdinand was verslechterd. Nog nooit had iemand, zo schreef de keizer aan Maria, hem zo ongelukkig gemaakt als nu zijn broer: 'Want ik kan u de verzekering geven dat ik het niet langer kan verdragen zonder dat ik er dood aan ga. En ge kunt er zeker van zijn dat ik me nooit zozeer heb aangetrokken en mij ook vandaag nog niet aantrek wat wijlen de koning van Frankrijk (Frans I, overleden in 1547) mij heeft aangedaan, noch wat de tegenwoordige (Hendrik II) mij zou willen aandoen, als ik nu lijd onder de dingen die onze broer de koning tegen mij zegt'. Maria besefte de ernst van de situatie en vertrok vrijwel onmiddellijk naar Augsburg waar zij na een rit van twaalf dagen te paard op nieuwjaarsdag 1551 arriveerde. Nog eens twee maanden van onderhandelen waren nodig om de broers weer nader tot elkaar te brengen. Op 9 maart 1551 werden vier door Maria en Antoon Perrenot opgestelde akten, die voorzagen in de opvolgingskwestie, ondertekend door Karel V, Philips II, Ferdinand I en Maximiliaan II. Het was een schijnoplossing omdat de Duitse keurvorsten, die met betrekking tot de keizerskeuze het laatste woord hadden, nu niets werd gevraagd.

Teruggekeerd in de Nederlanden werd de landvoogdes vanaf 1553 geconfronteerd met hernieuwde aanvallen van Frankrijk. Opnieuw vroegen de financiën, de legerleiding en de troepen al haar aandacht. De Franse aanvallen duurden tot 1556, toen op 5 februari het Bestand van Vaucelles werd gesloten. Maria van Hongarije was op dat moment al geen regentes der Nederlanden meer. Zij kon terugkijken op een succesvolle vervulling van haar ambt, dat vierentwintig jaar had geduurd; aan menig conflict had zij prudent het hoofd geboden. Ook aan het proces van staatsvorming heeft zij een belangrijke bijdrage geleverd.

2 *Naar een modern muntstelsel*

De monetaire politiek in de Bourgondisch-Habsburgse Nederlanden onder Karel V

De regeerperiode van Karel V wordt gekenmerkt door een betrekkelijke rust aan het monetaire front.[28] De munthervorming van 1496 betekende het einde van een turbulente periode, waarin onder Maximiliaan I en tijdens de minderjarigheid van Philips de Schone een snelle opeenvolging van emissies en een welhaast onstuitbare waardevermindering van de in omloop zijnde munten zelfs enkele malen tot uitbarstingen van maatschappelijke onrust hadden geleid. De maatregelen die bij de ordonnantie in 1496 van kracht werden, hadden echter het beoogde effect gesorteerd: de toen ingevoerde muntsoorten en de toen vastgestelde muntkoersen bleven lange tijd ongewijzigd. Na Philips' dood in 1506 werd zijn zoon Karel van Luxemburg (dat was aanvankelijk de titel van Karel V) onder het regentschap van Maximiliaan en – sinds 1507 – landvoogdes Margaretha van Oostenrijk geplaatst. De onder Philips geïntroduceerde munten werden in deze periode op naam van Maximiliaan en Karel geslagen in hun hoedanigheid van aartshertogen van Oostenrijk en hertogen van Bourgondië. In 1521, zes jaar na de mondigverklaring van Karel V, volgde een nieuwe muntemissie. Bij deze emissie – de eerste onder Karels bewind – werden nieuwe beeldenaars en enkele nieuwe munttypen geïntroduceerd. De muntwaarden bleven vrijwel onaangetast.

De officiële muntslag in de Bourgondisch-Habsburgse Nederlanden ten tijde van Karel V weerspiegelde het centralistische karakter van de onder zijn bewind gevoerde monetaire politiek en het streven naar uniformiteit in de muntslag. De tot die tijd gebruikelijke gewestelijke aanduidingen in de omschriften op de munten werden vervangen door de keizerlijke en koninklijke titels, de religieuze spreuken op de keerzijde door het persoonlijk devies van de keizer. Pas na 1540 werd op aandringen van de Nederlandse gewesten de gewestelijke titulatuur weer op de munten toegestaan (cat. 111-10, 111-11).

Het centrale toezicht op de muntslag werd uitgeoefend door het hof in Brussel. Een cruciale rol werd gespeeld door de Geheime Raad, die de wetgeving uitvaardigde en toezicht hield op de naleving van de uitgevaardigde ordonnanties en de zogenaamde plakkaten. In de muntordonnanties stonden de lijsten van munten waarvan de omloop in de Bourgondisch-Habsburgse Nederlanden tegen een bepaalde koers was toegestaan, dan wel verboden was.

De muntslag in de Bourgondisch-Habsburgse Nederlanden werd geconcentreerd in de gewesten die het economisch zwaartepunt van dit deel van Karels rijk vormden: Brabant, Vlaanderen en Holland. Was hier het aantal muntplaatsen in de veertiende en vijftiende eeuw nog aanzienlijk, in de zestiende eeuw beperkte de muntslag zich in de genoemde gewesten tot de muntateliers in Antwerpen, Brugge, Maastricht en Dordrecht. Buiten deze gewesten werd ook wel op naam van de landsheer gemunt, zoals in Leeuwarden en Kampen, maar dit geschiedde ofwel incidenteel ofwel slechts op bescheiden schaal. De Bourgondisch-Habsburgse muntslag in Kampen moet evenwel niet worden verward met de driestedenmunt van de voormalige Hanzesteden Deventer, Kampen en Zwolle, die sinds 1534 in Kampen was gevestigd en die een

min of meer onafhankelijke positie ten opzichte van de officiële Bourgondisch-Habsburgse muntslag innam.

De gouden Karolusgulden (cat. 111-1) was één van de nieuwe munttypen die bij de emissie van 1521 werden geïntroduceerd. Door deze munt de waarde van twintig stuivers (zilverstukken) te geven – de toentertijd gebruikelijke boekhoudkundige rekeneenheid – streefde Karel V ernaar haar als algemene rekeneenheid in de Bourgondisch-Habsurgse Nederlanden te laten fungeren. Dit rekenstelsel was gebaseerd op vaste onderlinge waardeverhoudingen, waarbij één gulden gelijk was aan twintig stuivers, aan veertig Vlaamse groten en aan tachtig oorden.

De verbeterde mijnbouwtechnieken die in de loop van de vijftiende eeuw in praktijk werden gebracht, hadden positieve gevolgen voor de zilverwinning. Door de stijgende aanvoer van dit metaal – eerst uit Zuid-Amerika, later ook uit Midden-Europa – daalde in de eerste helft van de zestiende eeuw de vrije marktwaarde van zilver in vergelijking met die van het goud. Aangezien de centrale overheid de vaste waardeverhouding van de gouden Karolusgulden tot de stuiver desalniettemin niet wilde loslaten, werd de gouden Karolusgulden toch weer tot een pure rekenmunt die, vanwege haar onderwaardering, geleidelijk uit de muntomloop verdween.

Ook op andere wijze had de toenemende invoer van zilver invloed op de muntslag. De ordonnantie van 11 augustus 1536 regelde de introductie van het vierstuiverstuk, naar de adelaar uit het rijkswapen ook wel 'krabbelaar' of 'vlieger' genoemd (cat. 111-9). Deze munt was de opstap naar het in omloop brengen van zwaarder zilvergeld, in navolging van bijvoorbeeld de Gelderse snaphaan, die een waarde van maar liefst zes stuivers had. De hertogen van Saksen profiteerden als eersten van de stijgende zilveropbrengst. Zij brachten zware zilveren munten in omloop, die naar de winplaats van het zilver – Joachimstal – 'taler' of daalders werden genoemd. In 1538 werd de daalder als munt in omloop gebracht in Gelre en in de Oostnederlandse rijkssteden, waarmee deze munt een directe bedreiging voor de landsheerlijke muntcirculatie van de Bourgondisch-Habsburgse Nederlanden ging vormen.

De ordonnantie van 22 februari 1543 betekende een breuk met de middeleeuwse traditie dat de intrinsieke waarde van een munt – de waarde van het in de munt verwerkte edelmetaal – gelijk moest zijn aan de nominale waarde, de waarde waarvoor de munt in omloop werd gebracht. Door de stijging van de zilverprijs in de vijftiende eeuw was het uit een legering van koper en zilver bestaande kleingeld echter steeds minder zilver gaan bevatten. De in het bovenstaande geschetste daling van de marktprijs van zilver bracht geen omkering van deze ontwikkeling teweeg. In navolging van het eveneens tot de bezittingen van Karel V behorende koninkrijk Napels werden in 1543 in de Zuidelijke Nederlanden munten geïntroduceerd die uitsluitend van koper waren vervaardigd. Hiermee deed het zogenaamde fiduciair geld zijn intrede, waarbij de waarde bepaald werd door regeringsvoorschriften en niet door de intrinsieke waarde. De eerste koperen munt was de zogenaamde 'korte zwarte' (cat. 111-8). De naam drukte het verschil uit met de 'korte blanke' (cat. 111-7), die nog een bepaald – zij het gering – percentage zilver bevatte.

Met de onderwerping van Willem II van Gulik, hertog van Gelre, bij het verdrag van Venlo in 1543 kwam een einde aan de in dit hertogdom uitgeoefende onafhankelijke muntslag. De bedreigende invloed van de aldaar in omloop zijnde Duitse daalders op het Bourgondisch-Habsburgse muntstelsel bleef echter onverminderd voortbestaan. De zilveren Karolusgulden (cat. 111-11) die bij de ordonnantie van 7 april 1544 in de Bourgondisch-Habsburgse Nederlanden werd geïntroduceerd, kreeg de waarde van de in 1521 ingevoerde gouden Karolusgulden en moest het noodzakelijke tegenwicht bieden. Het grote gewichts- (en dus waarde-) verschil tussen de zilveren Karolusguldens en de bijna anderhalf keer zo zware Duitse daalders frustreerde echter de beoogde opzet. In 1548 zag de centrale overheid in Brussel zich dan ook gedwongen de Duitse daalders in de muntomloop van de Bourgondisch-Habsburgse Nederlanden toe te laten.

In de laatste jaren van Karels bewind was er sprake van een toenemende inflatie. Een reeks misoogsten, gecombineerd met een sterke bevolkingstoename, had aanzienlijke prijsstijgingen tot

gevolg. Ook de strijd van Karel V tegen Frankrijk en de Duitse vorsten, waarin zowel politieke en economische factoren als religieuze – het opkomend protestantisme – een grote rol speelden, had consequenties voor de financiële situatie in de Nederlanden. De grote financiële inspanningen die Karel V zich in de loop van zijn regeerperiode voor zijn politieke ambities had moeten getroosten, hadden vergroting van de staatsschuld en bijzondere heffingen aan de gewesten en de steden tot gevolg, waardoor de kosten van levensonderhoud eveneens stegen. De laatste, op 11 juli 1548 door Karel V uitgevaardigde ordonnantie behelsde dan ook in feite het tegenovergestelde van die van 20 februari 1521: terwijl het aantal munttypen ongewijzigd bleef, werd een drastische koersverhoging doorgevoerd.

Kort samengevat wordt de regeerperiode van Karel V op monetair gebied gekenmerkt door de volgende vernieuwingen: stabilisatie van de koersen na een periode van financiële onrust, introductie van het bimetallische muntstelsel met vaste onderlinge waardeverhoudingen, introductie van het fiduciaire geld en introductie van het zware zilvergeld en als dissonant aan het eind: koersinflatie. Het op middeleeuwse leest geschoeide muntstelsel was geëvolueerd tot een modern stelsel.

3 *Een landvoogdes in zeezaken*

'Voor het diner is er een goed gesprek met hem te voeren, maar na het diner heeft hij zich niet meer in de hand': 'Devant disner, il fait bon parler à luy, mais l'après disner, il n'y a pas d'ordre'.[29] Met deze woorden typeerde Maria van Hongarije in 1532 admiraal Adolf van Bourgondië. Wanneer deze in nuchtere toestand verkeerde was het geanimeerd converseren met de heer van Veere die zijn culturele ontwikkeling te danken had aan Jacob Badt, beter bekend als Erasmus' vriend Battus. Adolfs moeder Anna van Borselen had Battus speciaal naar Veere gehaald voor de opvoeding van haar zoon.[30]

Adolf was een onmatig mens, een zuipschuit. Na afloop van het diner viel er geen land meer met hem te bezeilen. Zijn persoon verbond een wilde levensstijl met een hoogstaand levensmilieu. Dat was niet ongewoon voor iemand die gerekend kon worden tot de hoogste adel van zijn tijd. Als admiraal in dienst van de vorst en als lid van de Raad van State behoorde Adolf van Bourgondië tot de hofadel. Tevens was hij ridder van de Orde van het Gulden Vlies. Grootgrondbezit, voornamelijk in Zeeland geconcentreerd, vormde de basis van zijn rijkdom.[31]

De heren van Veere bekleedden continu het admiraalsambt in de periode 1488-1558.[32] Als machtigste edelen van het tussen Vlaanderen en Holland gelegen Zeeland bezaten zij een ideale uitgangspositie voor de uitoefening van dat ambt. De taken en bevoegdheden van de admiraals waren vervat in de ordonnantie op de admiraliteit, die in 1488 door Maximiliaan van Oostenrijk namens de toen nog minderjarige Philips de Schone was uitgevaardigd. Deze verordening beoogde de instelling van één permanente marineorganisatie voor de Nederlandse zeegewesten. Zij moet in het licht worden gezien van de Habsburgse centralisatiepolitiek.[33] In een tijd waarin de opkomst van de moderne staat vaak conflicten met buitenlandse mogendheden met zich meebracht, was bij het centrale gezag de behoefte ontstaan zich beter te organiseren voor de zeeoorlog. Aangezien een permanente oorlogsvloot in de Nederlanden ontbrak, waren de Habsburgers aangewezen op de zeeschepen van de steden. De stedelijke belangen op het gebied van handel en visserij kwamen echter lang niet altijd overeen met die van het centrale gezag. Het is dus de vraag in hoeverre de admiraals de in 1488 toegekende bevoegdheden succesvol konden toepassen in weerwil van het stedelijk en gewestelijk particularisme.[34] Het gewest Holland ging voorop in de weigering de admiraal te erkennen. In de conflicten die hieruit voortkwamen speelde de regentes een belangrijke rol. Enerzijds verwachtte de admiraal haar steun bij de centralisatie van het zeewezen, anderzijds moest zij rekening houden met de vitale economische belangen van de verschillende gewesten; de regentes was immers tegelijkertijd van hun belastingopbrengsten afhankelijk.

Tijdens het regentschap van Maria van Hongarije waren de Nederlanden betrokken bij tal van zeeoorlogen. Een systematische bestudering daarvan voert hier te ver. Niettemin kan aan de hand van drie 'casestudies' het een en ander worden vastgesteld over de rol van de regentes in maritieme aangelegenheden.

DE OORLOGSVLOTEN VAN 1533 EN 1536

In 1531, het jaar van Maria's aantreden als regentes, raakten de Nederlanden betrokken bij een dynastiek conflict, dat een ernstige bedreiging voor met name de Hollandse welvaart betekende. Christiaan II (zie cat. 176), een zwager van Karel V, was van de Deense troon gestoten en opgevolgd door zijn oom Frederik, die werd gesteund door de Hanzesteden. De verdreven vorst vond asiel in de Nederlanden en probeerde van daaruit zijn troon te herwinnen. Christiaan dwong Holland, na een plundertocht door het gewest te hebben gehouden, twaalf oorlogsschepen ter beschikking te stellen. In oktober 1531 ging Christiaan scheep in Medemblik. Dit leidde tot een breuk tussen de Nederlanden en Denemarken dat steun kreeg van de machtige Hanzestad Lübeck: de Sont, de belangrijke waterweg die Oost- en Noordzee verbond en de slagader van de Nederlandse voedselbevoorrading vormde, werd voor Hollandse schepen gesloten. Brabanders, Vlamingen en Zeeuwen daarentegen konden ongehinderd passeren. Amsterdam, dat van de Hollandse steden de grootste handelsbelangen voorbij de Sont had, schijnt toen de affaire ten gunste van Christiaan II te hebben willen forceren. Gesteund door de nieuwe regentes bepleitte Holland het gezamenlijk uitrusten van een vloot. Niet alleen Holland, ook de andere gewesten leden door de stagnatie van de graantoevoer uit de Baltische landen. Daarom waren de belangen van Holland niet te scheiden van het algemeen belang, oordeelde Maria van Hongarije. Brabant, Vlaanderen en Zeeland echter weigerden schepen voor een gezamenlijke vloot te leveren.

Uiteindelijk is de hele onderneming een Hollandse aangelegenheid geworden, waarvoor de centrale regering dertigduizend gulden fourneerde, minder dan de helft van de kosten. De Hollanders waren echter bevreesd dat hun concurrentiepositie ten opzichte van Vlaanderen en Zeeland zou worden aangetast als alleen Holland verantwoordelijk zou zijn voor de vloot. Hun handelsschepen zouden dan immers in eerste instantie worden gekaapt terwijl die van Vlaanderen en Zeeland ongemoeid zouden worden gelaten. Het antwoord van Maria was even tactisch als eenvoudig: zij benoemde de Vlaamse edelman Gerard van Meeckeren tot opperbevelhebber.

Afb. 38
Anthonie van Wijngaerde, 16de eeuw
De haven van Veere
detail uit: *Zelandiae Descriptio*
Antwerpen, Nationaal Scheepvaartmuseum

Afb. 39
Anthonie van Wijngaerde, 16de eeuw
Haringvissersschuit
detail uit: *Zelandiae Descriptio*
Antwerpen, Nationaal Scheepvaartmuseum

Daarmee maakte zij duidelijk dat de vloot een Habsburgse zaak was. In politiek opzicht zou er geen Hollandse maar een keizerlijke expeditie tegen Lübeck worden ondernomen. De vloot die in september 1533 zee koos, was in de eerste plaats tegen de Hollandse handelsconcurrent gericht, aangezien de Deense koning Frederik inmiddels was overleden en zijn zoon Christiaan III tot vrede neigde. De Sont werd enige tijd bezet en slechts Nederlandse schepen mochten passeren.[35]

Adolf van Bourgondië was de grote afwezige bij de organisatie van deze vlootuitrusting. Toen de keizerlijke secretaris tijdens een tocht door de Nederlanden, die hij in 1532 in opdracht van de regentes maakte om goederen van Hanzeaten te arresteren, Veere aandeed, trof hij in het Veerse Gat ruim vijftien schepen aan van de Hanzestad Hamburg. Volgens de admiraal had Veere toestemming van Maria van Hongarije om vrij handel te drijven met de Hanzekooplieden. Deze toestemming zou van recenter datum zijn dan de opdracht van de secretaris.[36] De heer van Veere wilde waarschijnlijk buiten het conflict met de Hanze blijven om de positie van zijn stad als vrijhaven niet in gevaar te brengen. Tussen 1536 en 1550 verliep bijna de helft van het Hanzeverkeer via Veere. De Hanzeaten gebruikten het stadje enerzijds als eindstation vanwaaruit de door hen aangevoerde koopwaar verder over het Brabantse achterland – met de metropool Antwerpen – werd gedistribueerd, anderzijds als doorvoerhaven.[37] In tegenstelling tot Holland had Veere dus niet zozeer belang bij een vrije doorvaart door de Sont als wel bij een goede relatie met de Hanze. Zeeuwse deelname, onder leiding van Adolf van Bourgondië, aan een expeditie tegen de Hanze zou onvermijdelijk schade toebrengen aan de Veerse handelsbelangen. Deze belangen waren in de jaren 1532-1533 onmogelijk te dienen in combinatie met het admiraalsambt.

Nadat in 1534 een bestand met Lübeck en een handelsverdrag met Christiaan III waren gesloten, deden zich het jaar daarop nieuwe verwikkelingen voor: Karel V steunde de kandidatuur voor de Deense troon van Frederik, paltsgraaf van de Rijn, gehuwd met een dochter van de gevangen ex-koning Christiaan II. Met tegenzin verzocht Maria, die haar broer het 'Deense plan' ontraden had, Holland een vloot ter beschikking te stellen aan Frederik. Hierop verbond Christiaan III zich met de Geldersen die in 1536 hun kaperijen op de Zuiderzee als vanouds hervatten. De Staten van Holland stelden zich evenwel op het standpunt dat de keizer en de paltsgraaf de onderneming zelf moesten bekostigen en leverden geen schepen. De oorlog mocht geen Hollandse oorlog worden. In tegenstelling tot in 1533 lukte het de keizer ditmaal niet zijn zin te krijgen door in te spelen op de handelsbelangen van de Hollanders. De centrale regering zag zich daarom gedwongen de uitrusting op eigen kosten te realiseren. Admiraal Adolf verzamelde te Veere veertig schepen waarover hij het bevel zou voeren. De organisatie verliep bepaald niet vlekkeloos want Holland weigerde zelfs het benodigde wapentuig te leveren, terwijl het door de paltsgraaf gehuurde krijgsvolk niet dan na een omslachtige tocht over de Zuiderzee en door Holland aan boord van de schepen kon worden gebracht. Alle inspanningen waren trouwens

vergeefs want nog voor de vloot was uitgevaren, kreeg Christiaan III Kopenhagen onder controle en gaf Frederik van de Palts zijn pogingen op om de Deense kroon te bemachtigen. De schepen werden onttakeld, een bestand werd gesloten en de handel via de Sont herleefde. De verspilling van overheidsgelden bracht Maria ertoe haar ontslag als regentes bij de keizer in te dienen. Zij hoefde zich echter niet te generen voor het mislukken van een plan waarover zij de keizer negatief had geadviseerd. Niet het optreden van de regentes maar het gewestelijk particularisme, het onvermogen van de admiraal en het illusoire van Frederiks aanspraak op de Deense troon waren debet aan het echec van 1536.[38]

VRIJGELEIDEN VOOR DE VISSERIJ, 1536-1537

De Frans-Habsburgse oorlog van 1536-1538 bood Adolf van Bourgondië de gelegenheid om vrijgeleiden te verstrekken aan de haringvissers in de Nederlanden, een recht dat volgens de ordonnantie van 1488 alleen hem toekwam. De oorlog had nadelige gevolgen voor de haringvisserij, een vitaal economisch belang van de zeegraafschappen. Om te verhinderen dat de vissers nog werden lastig gevallen door Franse kapers wisselde de admiraal met zijn Franse collega in 1536 en 1537 vrijgeleiden uit nadat hun vorsten overeen waren gekomen elkaars vissers met rust te laten.[39] Tegen betaling konden de Vlaamse, Zeeuwse en Hollandse vissers deze vrijgeleiden, ook wel paspoorten genoemd, in Veere komen ophalen.

De stadhouder en de Staten van Holland, die reeds zes oorlogsschepen hadden laten uitrusten voor de bescherming van de Hollandse vissers, moesten echter niets hebben van vrijgeleiden uit handen van de Zeeuwse admiraal wiens gezag zij immers niet erkenden. Zij drongen er bij de regentes op aan dat de paspoorten gratis aan de Hollandse vissers zouden worden verstrekt. Maria koos partij voor Holland. Zij verklaarde dat de Hollandse vissers niet hoefden te betalen voor de vrijgeleiden van de admiraal. Dat zou voor hen, die reeds de kosten van de oorlogsschepen op zich hadden genomen, extra lasten veroorzaken, zo redeneerde zij. Een dag later liet de landvoogdes de generale vrijgeleide in Veere ophalen en droeg deze over aan de Staten van Holland die nog dezelfde maand overgingen tot publikatie ervan. Met kopieën van deze tekst staken de Hollandse haringvissers in zee.[40] Zo kwam het haringseizoen van 1536 zowel voor de vissers als voor de Staten van Holland tot een bevredigend einde. Ten overstaan van de stadhouder, die zich volledig gesteund zag door de landvoogdes, moest Adolf van Bourgondië voorlopig het onderspit delven in zijn pogingen zijn gezag als admiraal ook in Holland te vestigen. In 1537 werd de kwestie van de vrijgeleiden opnieuw actueel. In april van dat jaar, een maand voor de aanvang van het haringseizoen, toonde Schiedam, met een vloot van ongeveer zesendertig haringbuizen, zich bereid vrijgeleiden van de admiraal te kopen. Het vroeg daarvoor permissie aan het Hof van Holland dat 'overmits desen bangen tijt' geneigd was de grote belangen van de visserij te laten prevaleren boven het vasthouden aan het Hollandse privilege van vrije visserij.[41] Bang voor precedentwerking, 'om te scuwen consequencie', eisten de stadhouder en de Staten van Holland evenwel dat de vrijgeleiden via de landvoogdes of door henzelf zouden worden uitgereikt.[42] Ook nu stond Maria van Hongarije pal achter de stadhouder en de Staten van Holland. Zij gaf de garantie dat de handelwijze van de vissers, die reeds paspoorten bij de admiraal hadden gekocht, niet zou derogeren aan de vrijheden en rechten van het land.[43] Ditmaal echter gaf Adolf van Bourgondië zich niet zomaar gewonnen. Op het verzoek van de landvoogdes haar de vrijgeleiden te bezorgen reageerde de admiraal met de bewering er niet genoeg te hebben om behalve de Zeeuwen en de Vlamingen ook de Hollanders van te voorzien.[44] Dit bracht Maria in een lastig parket want zij had reeds zeshonderd vrijgeleiden toegezegd aan de Hollandse vissers. Op basis van die belofte hadden zij hun haringbuizen uitgerust en schepelingen aangemonsterd. Aangezien de vissers vanwege het geldende vaarverbod niet mochten uitvaren zonder vrijgeleiden, lagen ze met hun schepen werkeloos in de havens. Velen durfden bovendien

niet het risico te nemen op zee te worden gekaapt.[45] Het enige alternatief, het uitrusten van oorlogsschepen, werd door het Hof van Holland te tijdrovend en te duur geacht. De hoge kosten van de konvooiering van 1536 waren zelfs nog niet voldaan! Daarenboven zouden de vissers die op eigen houtje vrijgeleiden bij de admiraal hadden gekocht, niet bereid zijn het lastgeld – een belasting per last gevangen vis – voor de konvooiering op te brengen. Adolf van Bourgondië voer wel bij de ontstane situatie. Toen hij uiteindelijk zwichtte voor hernieuwde druk van Maria bleek hij ineens over voldoende vrijgeleiden te beschikken. Tegen betaling van vijfentwintig stuivers per opvarende was hij bereid ze te leveren. Schiedam betaalde de heer van Veere in totaal achthondervijftig gulden.[46]

Het conflict over de vrijgeleiden was hiermee min of meer beëindigd in het voordeel van de admiraal. Adolf was erin geslaagd het merendeel van de Hollandse vissers tegen betaling van vrijgeleiden te voorzien en had daarmee de wens van de regentes ze gratis te verstrekken weten te omzeilen. Hoe dan ook waren de vissers goedkoper uit dan wanneer zij hadden moeten bijdragen in de kosten van een konvooiering zoals in 1536. Eind juli 1537 sloten Karel V en de Franse koning een bestand zodat de scheepvaart, dus ook de haringvisserij, weer ongehinderd doorgang konden vinden.

DE KOOPVAARDIJVLOOT IN KONVOOI, 1552

In de jaren veertig deden zich op het terrein van de marine ingrijpende veranderingen voor. Om te beginnen vaardigde Karel V in 1540 een nieuwe ordonnantie uit op de admiraliteit, ter vervanging van de ordonnantie van 1488. Daarmee werden de bevoegdheden van de admiraal aanmerkelijk beperkt. Hij werd voortaan meer uitvoerend ambtenaar van de vorst. Zo raakte hij het recht om vrijgeleiden te verstrekken kwijt aan de landsheer. De uitvaardiging van de nieuwe ordonnantie viel bijna samen met de opvolging van Adolf door zijn zoon Maximiliaan van Bourgondië. Vanaf 1547 combineerde deze het admiraalsambt met het stadhoudersschap van Holland, Zeeland en Utrecht. Dit betekende in de praktijk dat Adolf van Bourgondië-Wakken – niet te verwarren met eerder genoemde Adolf van Bourgondië – als vice-admiraal de zaken waarnam in Veere, dat sinds 1540 marinebasis was.

Bovendien ging de Geheime Raad zich rechtstreeks bemoeien met marine-aangelegenheden in de persoon van Cornelis de Schepper, beter bekend als Scepperus. Hij behoorde tot de groep rechtsgeleerden die naast de hofadel opkwam en de vorstelijke centralisatiepolitiek ondersteunde. Scepperus ontwikkelde zich tot een marinedeskundige die met zijn uitgebreide bevoegdheden in feite het gezag van de admiraal aantastte.[47]

In 1551 brak opnieuw oorlog met Frankrijk uit. Ditmaal beperkte men zich niet tot het uitrusten van een oorlogsvloot. Ter bescherming van de handelsvaart op Spanje wilde het centraal gezag de koopvaardijschepen in konvooi laten vertrekken en voorzien van extra bemanning en bewapening. Voor de financiering hiervan moesten speciale fondsen worden verzameld waarvoor men zich wendde tot de Antwerpse bankiers. Scepperus, van wie het concept van een bewapende handelsvloot afkomstig was, had berekend dat de buitengewone uitrusting per maand ruim eenentwintigduizend pond zou bedragen. Op 6 maart 1552 gaf Maria van Hongarije aan Maximiliaan en Adolf van Bourgondië-Wakken opdracht de vloot uit te rusten. De admiraals moesten zich daarbij volledig onderwerpen aan de Antwerpse commissarissen die naar Veere waren afgereisd om de noodzakelijke betalingen te verrichten. De regentes deelde voorts mee dat de admiraal op zee het opperbevel zou voeren zonder van de commissarissen afhankelijk te zijn. Met deze verklaring, die overbodig lijkt, zal zij geprobeerd hebben Maximiliaan van Bourgondië enigszins te paaien. Overigens zou vice-admiraal Adolf het opperbevel ter zee voeren. Maximiliaan stond duidelijk op de achtergrond.[48]

In april bleek dat de maandelijkse kosten drie keer zoveel zouden bedragen dan Scepperus

Afb. 40
Anthonie van Wijngaerde, 16de eeuw
Arnemuiden
detail uit: *Zelandiae Descriptio*
Antwerpen, Nationaal Scheepvaartmuseum

had begroot. Hij verdedigde zich tegenover de landvoogdes door op te merken dat zij het was die besloten had de extra bemanning op te voeren van vierduizend tot zesduizend koppen. Daardoor waren de verhoogde kosten ontstaan. Hoewel de vrees bestond dat de speciale uitrusting niet meer lonend zou zijn, ging men door. Waarschijnlijk was er geen weg meer terug. Op Walcheren was iedereen namelijk al volop in de weer met de toerusting van de schepen. Vooral in Arnemuiden, waar de bemanning werd aangemonsterd, en in Veere, waar onder andere de kanonnen met de stadskraan aan boord van de koopvaarders werden gehesen, was het een drukte van belang.[49]

Adolf van Bourgondië-Wakken kreeg bij het vertrek van de vloot op 28 mei een uitvoerige instructie mee van het centrale gezag. De instructie, die waarschijnlijk door Scepperus was opgesteld, bevatte bepalingen over de orde van de schepen en de te volgen tactiek bij een eventuele aanval. Het lijkt er inderdaad op dat de admiraal en de vice-admiraal in 1552 waren verworden tot niet veel meer dan hoge ambtenaren die zich in alle opzichten strikt te houden hadden aan de regels die het centrale gezag hun stelde.[50] In zeezaken had Maria van Hongarije nu meer te stellen met Cornelis de Schepper, die van mening was dat alles veel vlugger zou verlopen als niet de regentes voortdurend haar plannen had gewijzigd. Voor de uitrusting van de koopvaardijvloot van 1553 werd de extra bemanning aanzienlijk verminderd. Kostenoverwegingen gaven ook nu weer de doorslag.

CONCLUSIE

Drie maal zagen we Maria van Hongarije als landvoogdes in zeezaken optreden. Dat is ontoereikend voor het vellen van een oordeel over de ontwikkeling van haar rol in de maritieme aangelegenheden van de Nederlandse gewesten, temeer daar de gekozen voorbeelden zich aan het begin en aan het einde van haar regentschap afspeelden. Wel is het mogelijk haar positie in het zeewezen in de jaren dertig te vergelijken met die in het begin van de jaren vijftig van de zestiende eeuw.

Het eerste dat opvalt is de steun van de landvoogdes aan Holland. Zowel tijdens het

conflict met Denemarken en Lübeck als in de kwestie over de vrijgeleiden gaven sociaal-economische overwegingen daarvoor de doorslag. Vooral haar houding in de paspoortenkwestie is opmerkelijk, te meer omdat daarin een machtsstrijd tussen de admiraal en Holland herkenbaar is, die de spanning weerspiegelt tussen het Habsburgse streven naar centralisatie en het gewestelijk particularisme. In plaats van voorzichtig te laveren tussen beide partijen ging Maria overstag voor de Hollandse belangen. Maria zal in de bedoelingen van de admiraal, hoewel de beoogde exponent van de maritieme centralisatiepolitiek, weinig vertrouwen hebben gehad. Zijn aanvankelijke afzijdigheid in het conflict met de Hanze, zijn onvermogen de oorlogsvloot van 1536 op tijd te doen uitvaren en zijn eis om betaling voor de vrijgeleiden, hebben Maria kennelijk doen inzien dat het landsbelang met de eigengereide admiraal uit Zeeland weinig gediend was. In 1552 had de regentes in de eerste plaats te maken met de marinedeskundige Scepperus die zijn positie, veel meer dan de heren van Veere, ontleende aan zijn rol in het bestuursapparaat van de Habsburgers. Als zodanig kon Maria van Hongarije zich verzekeren van zijn deskundigheid en loyaliteit. Zijn kritiek deed daar geen afbreuk aan. In samenwerking met Scepperus heeft zij de admiraal, wiens Zeeuwse machtsbasis essentieel geacht werd voor de defensie van de maritieme belangen van de Nederlanden, uiteindelijk in weten te schakelen voor de Habsburgse zaak.

Zo had de professionalisering van het bestuursapparaat gedurende de ruim twintig jaar van het regentschap van Maria van Hongarije ook op het gebied van de marine haar vruchten afgeworpen. Door een verdeling van de bevoegdheden tussen een jurist als marinedeskundige en een edelman als uitvoerend ambtenaar was de landvoogdes in zeezaken in rustiger vaarwater terecht gekomen. Op 15 september 1556 verliet Maria van Hongarije de Nederlanden. Met haar broer Karel V en haar zus Eleonora, de koningin-weduwe van Frankrijk, scheepte zij in te Vlissingen voor een zeereis naar Spanje.[51]

4 *Mariembourg*

Een eerbetoon aan de vestingbouwkundige activiteiten van Maria van Hongarije

Tijdens het regentschap van Maria van Hongarije zou het uiterlijk van de Nederlandse steden door ingrijpende aanpassingen van hun verdedigingswerken voor het eerst volkomen veranderen. Deze modernisering van de stedelijke verdedigingswerken in de Nederlanden stond niet op zichzelf, maar sloot aan bij een vernieuwing van de vestingbouw die zich over geheel Europa deed gelden. Karel V liet over zijn gehele rijk het moderne gebastioneerde verdedigingssysteem toepassen dat een adequaat antwoord moest geven op de revolutionaire ontwikkelingen in de artillerie.[52] Hij maakte daarbij gebruik van ingenieurs uit Italie, het land waar de kennis op het gebied van de vestingbouw in praktisch en theoretisch opzicht tot een hoogtepunt was gekomen.[53]

In de Nederlanden belastte de keizer Maria van Hongarije in haar functie als regentes met de modernisering van de bestaande verdedigingswerken en de aanleg van nieuwe fortificaties. Maria nam deze taak serieus op. Ze maakte hoogstpersoonlijk diverse inspectietochten langs fortificatiewerken, liet rapporten opstellen over hun toestand en gaf opdracht tot het maken van nieuwe plannen en ontwerpen, die zij tevens beoordeelde. Hier zullen we ons beperken tot de aanleg van een nieuw gebouwde vestingstad, waarin de regentes niet alleen een bijzonder aandeel had, maar die zelfs naar haar zou worden genoemd.

Het initiatief tot de uitleg van deze indertijd hypermoderne vestingplaats werd genomen door Karel V. Toen de Franse koning Frans I in de jaren 1540-1545 de noordgrenzen van zijn territorium versterkte door een modernisering van bestaande fortificaties en het opvullen van hiaten in de verdedigingslinie met nieuwe vestingsteden als Villefranche-sur-Meuse, gaf de keizer aan Maria de opdracht de grenzen van Brabant, Henegouwen, Namen en Luik te laten inspecteren en er een vesting te realiseren die het hoofd zou kunnen bieden tegen een invasie uit Frankrijk. Op 16 april 1546 liet Maria haar broer weten een geschikte plek in het land van Luik te hebben gevonden nabij Pont à Fresne. Na snelle onderhandelingen met de bisschop van Luik ruilde ze de heerlijkheid Herstal tegen de beoogde locatie en nam daarmee de moeilijkste hindernis op de weg naar de realisatie van het project. Een maand later, op 28 mei, prees Karel V Maria voor haar regelingen met de bisschop en liet weten dat hij reeds geld en zijn hoofdingenieur, de Italiaan Donato Boni di Pellizuoli, had gestuurd om met de werkzaamheden te beginnen. Reeds op 17 september was de nieuwe vestiging in staat van verdediging gebracht. Intussen, in augustus 1546, waren de inspanningen van de regentes eervol beloond door het nieuwe stadje de naam ‘Mariebourg’ te verlenen.[54]

Het oorspronkelijk ontwerp voor deze nieuwe vestingstad is onbekend, maar laat zich niettemin reconstrueren uit voorstellingen van kort na de totstandkoming. De vroegste bekende voorstelling van Mariembourg bevindt zich in het Archivio di Stato te Turijn (cat. 126).[55]
De tekening is niet gedateerd noch gesigneerd, maar moet in 1553 door de Milanese ingenieur Giovanni Maria Olgiati zijn gemaakt die naar de Nederlanden was geroepen om adviezen uit te

brengen over de modernisering van oude verdedigingswerken maar ook om de nieuwe fortificaties in de grensgebieden aan te passen die door de snelle ontwikkelingen in de vestingbouw reeds waren verouderd.[56] Op 16 juli 1553 stuurde de regentes Olgiati naar Mariembourg voor een inspectie van de nieuwe fortificatiewerken en waarschijnlijk ook om raad te geven aan de Utrechtenaar Sebastiaan van Noyen die, als Donato Boni's opvolger in de functie van hoofdingenieur van de keizer, permanent verantwoordelijkheid had verkregen voor het herstel en de aanleg van fortificatiewerken in de Nederlanden. Niet lang daarna op 25 juli 1553 liet de gouverneur van Mariembourg, Philibert de Martigny, aan Maria van Hongarije weten dat hij in haar opdracht aan kapitein Giovanni Maria Olgiati en meester Sebastiaan van Noyen de verdedigingswerken had laten zien.[57] Tevens vermeldt deze brief dat de genoemde Italiaanse kapitein tekeningen met voorstellen voor de noodzakelijke aanpassingen van de verdedigingswerken naar de regentes zou zenden, waarvan de tekening te Turijn waarschijnlijk deel uitmaakte. Olgiati's tekening van Mariembourg is voor de reconstructie van het oorspronkelijk ontwerp van belang omdat deze naast voorgestelde wijzigingen, zoals het platform achter het bastion, tevens een duidelijk beeld geeft van de oorspronkelijke fortificaties van de nieuwe vestingplaats ontworpen door de Italiaanse ingenieur Donato Boni in 1546. Zo herkennen we op de tekening duidelijk de merkwaardige inkeping achter één van de bastions, die de Italiaanse ingenieur ook in de stadsomwalling van Antwerpen en in de citadellen van Gent en Kamerijk had toegepast.
De tekening toont helaas niet het interieur van de vestingplaats zodat we voor de reconstructie daarvan zijn aangewezen op andere voorstellingen. Een kaart uit de atlas van Joan Blaeu, *Toonneel der steden van 's Konings Nederlanden* (cat. 127), geeft een duidelijk beeld hoe ook het interieur op de militaire functie van Mariembourg was afgestemd. In de vierhoek, met zijden van ongeveer 340 meter lengte, leiden vier radialen direct naar de hoekbastions, terwijl van de vier overige, die naar het midden van de courtines lopen (identiek aan de plattegrond van het Franse Villefranche-sur-Meuse), er slechts één toegang verschafte tot de hoofdpoort. De twee overige toegangsbruggen liggen door de bastions goed beschermd maar kunnen voor civiel gebruik nauwelijks van betekenis zijn geweest.

Het vestingstadje dat Maria van Hongarije had laten realiseren was de vroegste nederzetting in de Nederlanden waarin de combinatie van een gebastioneerd verdedigingssysteem met een stratenpatroon van radialen werd toegepast. In Italië, waar in diverse theoretische verhandelingen over de architectuur en vestingbouw de schoonheid en de militaire voordelen van een dergelijke combinatie waren gepropageerd, zou men zelfs nog bijna een halve eeuw op de realisatie daarvan moeten wachten.[58] Niet alleen had Maria, zoals we zagen, een belangrijk aandeel in de planning, maar ook in de aanpassing van dit vroege experiment van de vestingbouw. In 1554, nog maar kort nadat de moderniseringswerkzaamheden op basis van Olgiati's voorstellen op gang waren gekomen, zouden de Fransen Mariembourg echter innemen om het niet voor 1559, bij het verdrag van Cateau-Cambrésis, aan de Spanjaarden te restitueren. Ondanks de inname bleken de Fransen vol lof te zijn over Maria's inspanningen voor Mariembourg. Zo schreef de kroniekschrijver van Hendrik II, François de Rabutin, de prijzende woorden:[59] 'la royne Marie ... print affection d'y édifier cette nouvelle ville et n'epargna chose aucune pour la beauté et fortification d'icelle', 'Koningin Maria vatte genegenheid op er deze nieuwe stad te bouwen en spaarde geen enkele moeite voor de verfraaiing en versterking ervan'.

101

Bartholomeus de Momper, ca. 1535-na 1589

Gezicht op het Hof van Brussel

1558-1560

ets en gravure, ingekleurd, 41,1 x 52,4 cm

opschrift: 'LE KOERT DE BRVXSELLES'

gesigneerd: 'Bertholome de mompere exudebat Cum priuit ...'

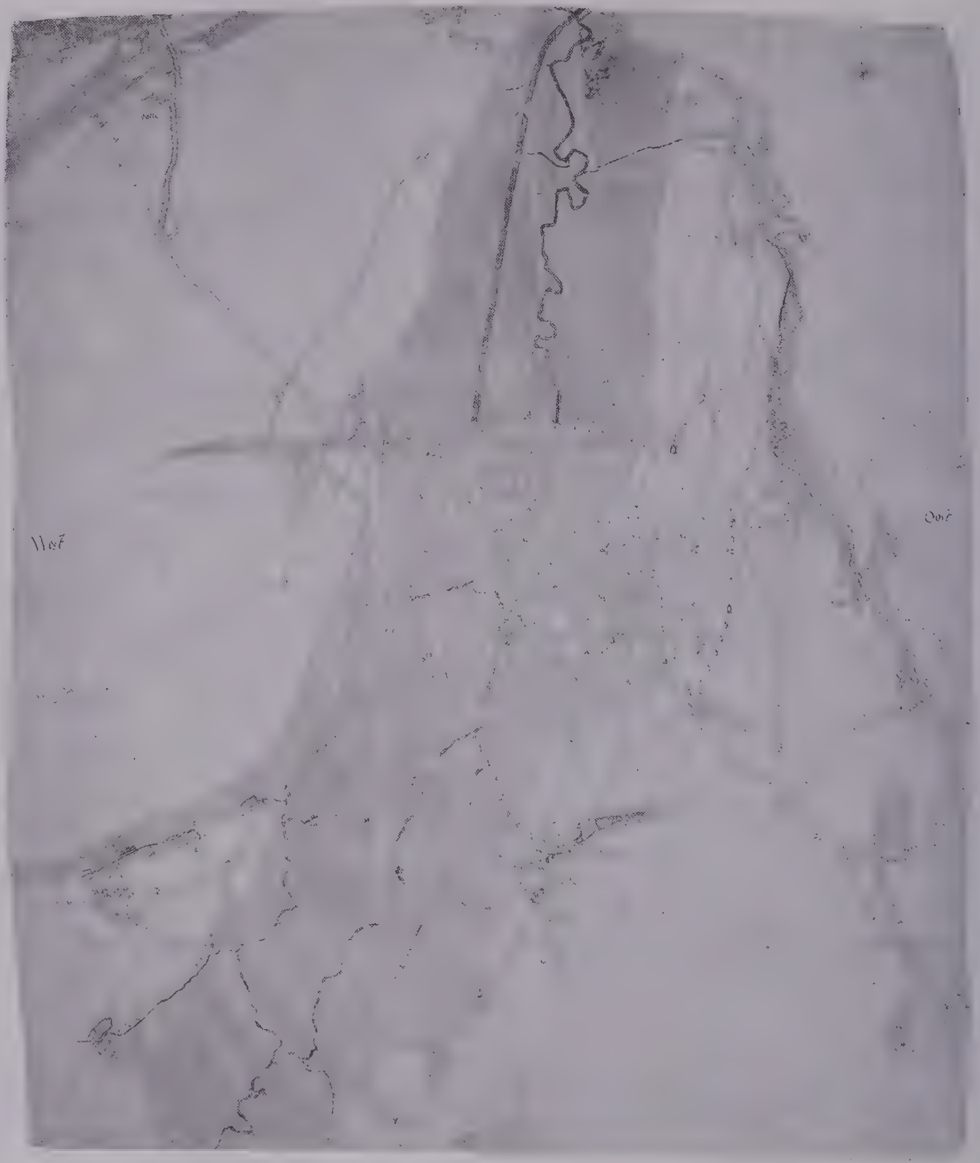
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Prentenkabinet, S. II 11445, plano C

Voorstelling van het paleis van de hertogen van Brabant, gezien vanuit het park of de warande, en omliggende gebouwen op de Coudenberg te Brussel. Ten tijde van Maria van Hongarije zetelde hier hof en regering. Bovendien was het de vaste verblijfplaats van Karel V wanneer hij in de Nederlanden vertoefde. In de linker vleugel – op deze prent – met de renaissance-bogen waren de vertrekken van de regeringsinstellingen. Op de voorgrond zien we het toernooiveld, daarachter de binnenplaats en achteraan het balieplein met links de kerk van Sint Jacob en rechts in de rechterhoek van de achtergrond het paleis van Nassau, waar nu de Koninklijke Bibliotheek Albert I is gevestigd. In de nacht van 3 op 4 februari 1731 werd het paleis door een brand volledig verwoest.

Literatuur: Brussel 1985, cat. A18.

JK

102
Jacob van Deventer, begin 16de eeuw-1575
Brussel en omgeving
1550/1554
schaal: 1/9000, 81 x 67 cm
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I,
hs. 22.090



De plattegrond van Brussel door de arts, geograaf, landmeter en kartograaf Jacob van Deventer maakt deel uit van een reeks strategische plattegronden van steden in de zuidelijke provincies der voormalige Nederlanden. Voor de meeste van deze steden zijn het de oudste nauwkeurige voorstellingen, met betrouwbare en systematisch ter plekke opgenomen topografische gegevens. Sommige belangrijke steden zoals Antwerpen, Luik en Namen ontbreken evenwel. Jacob van Deventer ondernam dit werk in opdracht van Karel V en Philips II. De topografische opnamen voor deze plattegronden hebben de vijftien jaar tussen 1550 en 1565 in beslag genomen. Van Deventer gebruikte hierbij de toen nieuwe methode der triangulatie. De plattegronden zijn in principe alle op één schaal uitgevoerd. Voor de historische geografie en de geschiedenis van de stadsontwikkeling in de Nederlanden zijn ze van groot belang. De naam van de maker wordt nergens vermeld, evenmin als die van de stad, de datum van de plattegrond of de gehanteerde schaal. De namen der naburige plaatsen zijn in het algemeen in het Nederlands aangegeven, die der windstreken in het Latijn als ze bij versterkingen staan, en in het Nederlands wanneer ze aan de rand van de plattegrond voorkomen. Van Deventer tekende op alle stadsplattegronden de huizenblokken, openbare en godsdienstige gebouwen, versterkingen en verdedigingswerken, open ruimten en rivieren. Buiten de betreffende stad gaf hij velden, weiden, bossen en waterlopen weer, evenals dorpen en gehuchten in de omgeving. Alle plattegronden zijn ingekleurd: de woningen in rood, de daken van gebouwen en torens en de waterlopen in het blauw. Velden, bossen en weiden zijn groen, straten en wegen beige met stippellijn in het midden. Op geen enkele plattegrond komt een verklarende tekst voor. Van de vierentachtig bewaarde ontwerpen voor stadsplattegronden door Van Deventer is die van Brussel de grootste: 81 x 67 cm. Hij werd waarschijnlijk opgenomen tussen 1550 en 1554. De schaal is alleen aangegeven op de plattegrond van Mechelen; voor die van Brussel bedraagt ze ongeveer 1/9000. Alle plattegronden zijn zeer nauwkeurig vanwege het militaire doel waarvoor ze waren gemaakt. Deze nauwkeurigheid blijkt uit de weergave van de grote openbare wegen en van de versterkingen en de strategische punten, zoals forten en versterkte boerderijen. In de stad zijn ook de verschillende kerken, kloosters en begijnhoven weergegeven. Van de dorpen en gehuchten die toen in de omgeving van Brussel lagen, vermeldt Van Deventer Laken, Jette, Anderlecht, Op Bruxel (Sint-Gillis), Elsene, St. Joes te hoy (Sint-Joost-ten-Noode), Scarenbeek (Schaarbeek), Cameron (de Ter-Kamerenabdij) en Molenbeek. De omwalling die Jacob van Deventer op zijn plattegrond van Brussel afbeeldde, is de tweede van de stad, aangelegd in de tweede helft van de veertiende eeuw. Zij is omgeven door een gracht die over drie kwart van haar lengte met water is gevuld. Van deze omwalling is slechts één toren, de Halletoren, bewaard gebleven. Het in het net overgetekende exemplaar van Van Deventers steden-plattegronden bestond uit drie delen. De delen II en III bevinden zich thans in de Nationale Bibliotheek te Madrid; deel I is tot op heden niet teruggevonden. De ontwerpen van de plattegronden bleven na Van Deventers dood in bezit van zijn weduwe te Mechelen. Een deel daarvan, dat vierentachtig plattegronden van steden uit de Zuidelijke Nederlanden en Noord-Frankrijk omvat, werd in 1859 verworven door de Koninklijke Bibliotheek van België. Deze plattegronden werden, vanaf het einde van de negentiende eeuw tot in 1924, in reproduktie en met begeleidende teksten uitgegeven door het Nationaal Geografisch Instituut. Tussen deze ontwerpen en de definitieve plattegronden bestaan slechts kleine verschillen. Zo zijn op deze laatste de namen der steden in het Latijn weergegeven, terwijl ze op de ontwerpen in het Nederlands of het Frans zijn opgetekend. De ontwerpen voor de plattegronden van de Noordnederlandse steden zijn verspreid geraakt: zij bevinden zich bij de respectievelijke stadsbesturen, op het Rijksarchief te 's-Gravenhage en zelfs in privé-verzamelingen.

Literatuur: Danckaert 1989; De Smet 1985, p. 461-482; De Smet 1989, p. 30-39; Ruelens 1866, p. 280-290; Ruelens e.a. 1884-1924; Van 't Hoff 1953.

HE

103
Nicolaas Hogenberg,
tweede helft 15de eeuw-1539

a. De laatste ogenblikken van Margaretha van Oostenrijk

b. Hulde van de Mechelse bevolking aan Margaretha op haar sterfbed

1530/1540
ets en gravure, 32,5 x 23,5 cm en 32,9 x 23,4 cm
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Prentenkabinet

Een infectie aan het been was de oorzaak van Margaretha's dood in 1530. Een kwart eeuw had zij de Nederlanden op deskundige wijze als regentes bestuurd. In het besef te moeten heengaan dicteerde zij nog een laatste brief aan haar neef Karel, die op dat moment in Duitsland vertoefde en het bericht van haar dood op 17 december te Keulen vernam. 'Monseigneur, het uur is gekomen dat ik u niet meer eigenhandig kan schrijven, want ik ben zo ziek dat ik vrees dat mijn leven nog maar kort zal zijn. Ik heb de sacramenten ontvangen en ben gerust van geweten en bereid alles te aanvaarden wat het God zal behagen mij te zenden. Ik voel geen leedwezen, behalve over het gemis van uw aanwezigheid, en dat ik u niet nog een keer zien en spreken kan voor mijn dood, hetgeen ik gedeeltelijk zal trachten te ondervangen door deze brief die, vrees ik, de laatste zal zijn die gij van mij zult ontvangen. Ik heb u tot mijn universeel erfgenaam benoemd voor al mijn bezittingen volgens de bepalingen van mijn testament, de nakoming waarvan ik in uw goede zorgen aanbeveel. Ik laat u uw Nederlandse gewesten na, die ik gedurende uw afwezigheid niet alleen behouden heb zoals u ze mij bij uw vertrek achterliet, maar belangrijk vergroot. Ik geef u de regering daarover terug, waarvan ik mij loyaal gekweten meen te hebben en zodanig dat ik er de goddelijke beloning voor hoop te ontvangen, tevredenheid uwerzijds, monseigneur, en dank van uw onderdanen. Ik beveel u in het bijzonder aan de vrede te bewaren, speciaal met de koningen van Frankrijk en Engeland. En tenslotte smeek ik u, monseigneur, dat de liefde die het u behaagd heeft te koesteren voor het arme lichaam, u het zieleheil in herinnering zal brengen en een aanbeveling zal zijn voor mijn arme dienaren en dienaressen. Ik zeg u het laatste vaarwel, en smeek God, monseigneur, u voorspoed te geven en een lang leven. Uit Mechelen, de laatste dag van november 1530, uw zeer nederige tante, Margaretha'. Diezelfde dag trok een processie door de straten van Mechelen en werd gebeden voor het leven van de regentes. De dienaren brachten nog een hulde aan hun meesteres. Het was tevergeefs. Margaretha van Oostenrijk stierf in de nacht van 30 november op 1 december 1530. Nicolaas Hoogenberg was werkzaam als schilder en graveur te Mechelen. Na de dood van Margaretha van Oostenrijk maakte hij vier gravures, waarvan er hier twee worden getoond. Op een prent is de stervende Margaretha in gebed afgebeeld en op de andere ligt ze opgebaard op haar sterfbed.

Literatuur: Gent 1955, cat. 248; De Iongh 1981 (A), p. 467; Mechelen 1987, cat. 28-31.

JK

104
Meester van de Magdalena-Legende, tweede helft 15de-eerste helft 16de eeuw (toegeschreven)

Portret van Maria van Hongarije

Brussel, 1531 of later
paneel, 33,4 x 24 cm
Boedapest, Museum voor Schone Kunsten, inv. 54.1941

De meester van de Magdalena-Legende ontleent zijn naam aan het Magdalena-altaar, waarvan de panelen verspreid zijn geraakt en die zich nu in diverse musea bevinden. Deze meester was werkzaam te Brussel van 1500 tot 1526. Men gaat er van uit dat dit schilderij aan het Brusselse hof werd vervaardigd. Indien deze hypothese juist is dan moet het, in tegenstelling tot hetgeen doorgaans wordt beweerd, in of na 1531 tot stand zijn gekomen en heeft de kunstenaar dus tenminste tot die periode in Brussel gewerkt. Maria van Hongarije kwam namelijk pas in 1531 naar de Nederlanden. De schilder heeft haar in weduwendracht afgebeeld. Deze kledij zou zij tot aan haar dood in 1558 blijven dragen. De vorstin is driekwart naar links gewend en achter een stenen balustrade afgebeeld. De achtergrond is donker. Haar gelaatstrekken, volle onderlip en dikke oogleden, zijn typisch voor de leden van de Habsburgse dynastie. Op het hoofd draagt zij een wit mutsje en haar hals is bedekt met een guimpe waarvan de uiteinden over de borst hangen. Over de zwarte kleding draagt zij een mantel van fluweelbrokaat, versierd met motieven van Italiaanse kruiken en afgezet met een brede pelsrand. Haar fijne handen met de slanke vingers vormen een prominent onderdeel van de compositie. De ring om haar linker wijsvinger symboliseert haar trouw. Er is een aantal van dit soort statieportretten van Maria van Hongarije gemaakt. Het hier besproken exemplaar is het vroegst te dateren. Een tweede, iets later portret bevindt zich eveneens in het Museum te Boedapest en werd aan Willem Scrots toegeschreven. Ook in Huis Bergh te 's-Heerenberg en in het museum Jacquemart-André te Parijs worden vergelijkbare portretten bewaard.

Literatuur: Utrecht 1990, cat 6.

JK

105

Oorkonde van Karel V betreffende de inkomsten van Maria als regentes

29 augustus 1531

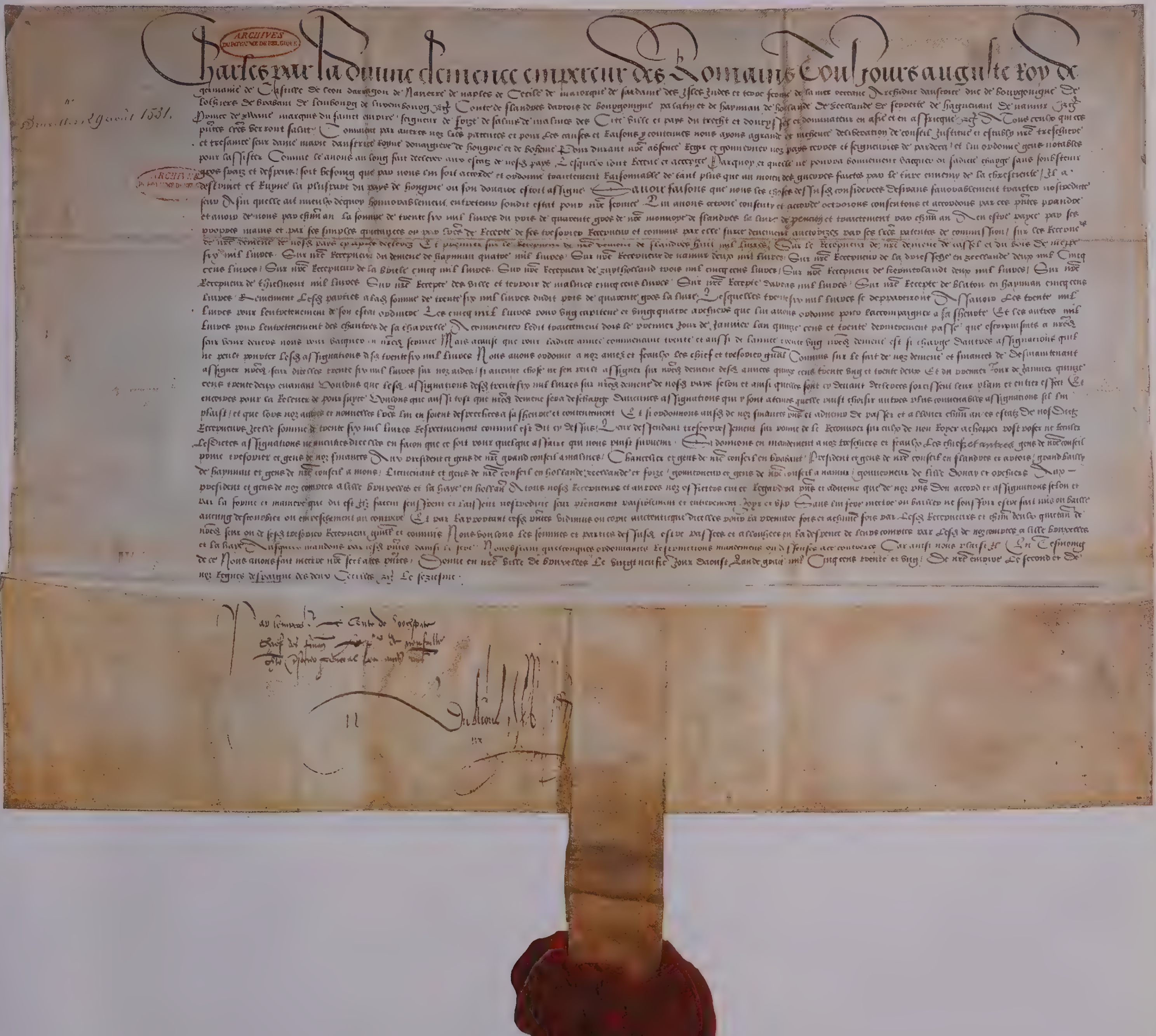
perkament, 57 x 57 cm, licht beschadigd zegel, onbeschadigd tegenzegel

Brussel, Algemeen Rijksarchief, Charters van Brabant

In haar functie als regentes van de Nederlanden werd Maria van Hongarije een jaargeld toegekend van zesendertigduizend pond, dat werd betrokken uit de rente op de domeinen in de Nederlanden. Uitkering van dit jaargeld diende prioriteit te hebben boven alle andere betalingen. Deze inkomsten waren echter nauwelijks voldoende voor het in stand houden van haar hofhouding. Haar hele leven heeft de regentes dan ook tevergeefs een uitvoerige briefwisseling onderhouden met haar broer Ferdinand, die in de functie van Hongaars koning er voor diende te zorgen dat haar revenuen uit Hongaarse en Oostenrijkse bezittingen zouden worden uitgekeerd. Een groot deel van haar bezittingen in die landen was echter verloren gegaan en een deel van haar aanspraken werd door de Hongaarse standen niet erkend.

Literatuur: Heiss 1971, p. 208-209.

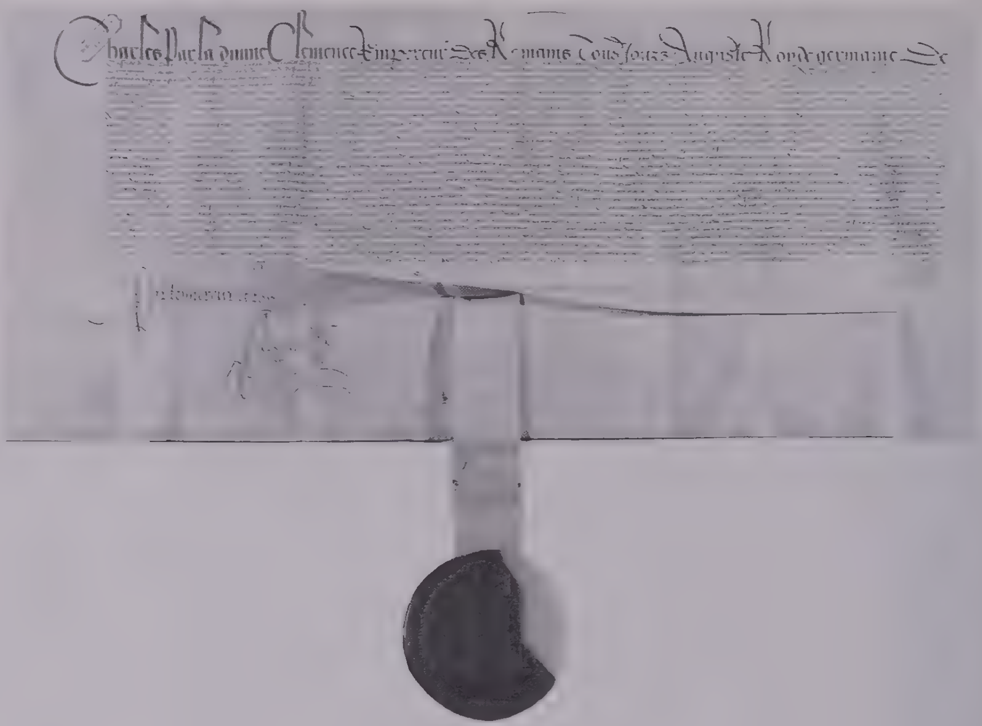
WF


Charles par la divine clemence empereur des Romains tousjours auguste roy de

106

Oorkonde van Karel V betreffende de aanstelling van Maria van Hongarije tot regentes over de Nederlanden

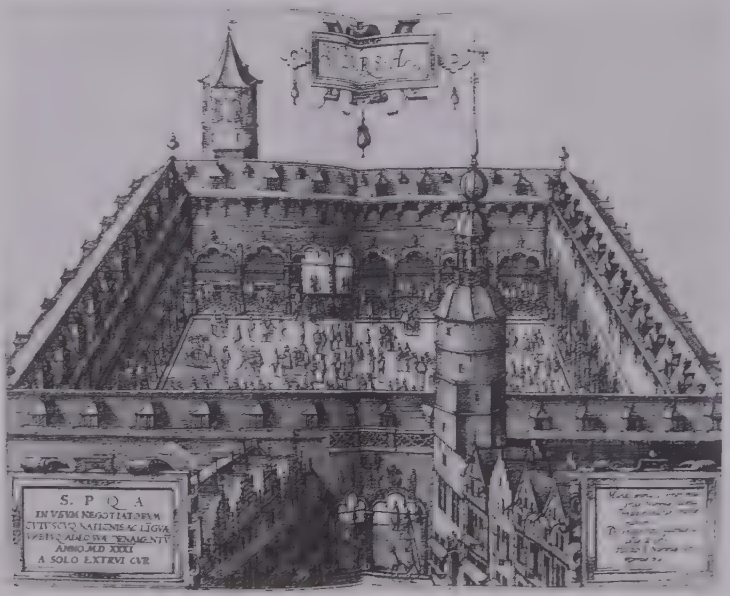
26 september 1531
perkament, brokstuk van het zegel, de handtekening van Karel V
Gent, Rijksarchief, Oorkonden van de graven van Vlaanderen, Chronologisch gerangschikt supplement, nr. 969



Deze belangrijke oorkonde is de formele aanstellingsbrief waarbij Maria van Hongarije door Karel V tot regentes over de Nederlanden werd benoemd. Het op perkament geschreven dokument is uitgevaardigd op 26 september 1531 te Brussel. De bevoegdheden werden een dag later in een instructie vastgelegd. Deze benoeming bracht belangrijke institutionele hervormingen met zich mee, want de in politiek opzicht nog vrij onervaren Maria van Hongarije werd bij de uitvoering van haar ambt bijgestaan door drie Collaterale Raden: de Raad van State, de Raad van Financiën en de Geheime Raad. Maria was bovendien de eerste permanente regentes in de Nederlanden, waardoor ze ook tijdens de aanwezigheid van de keizer in functie bleef, wat voorheen niet het geval was. In deze instructie krijgt de regentes zogenaamd bijna onbeperkte bevoegdheden om het land te besturen. Dit was echter alleen in theorie, want in de praktijk lag de eindbeslissing in alle belangrijke regeringszaken bij Karel V.

Literatuur: De Boom 1956, p. 54-58

WF



107

Petrus van der Borcht, 1545-1608

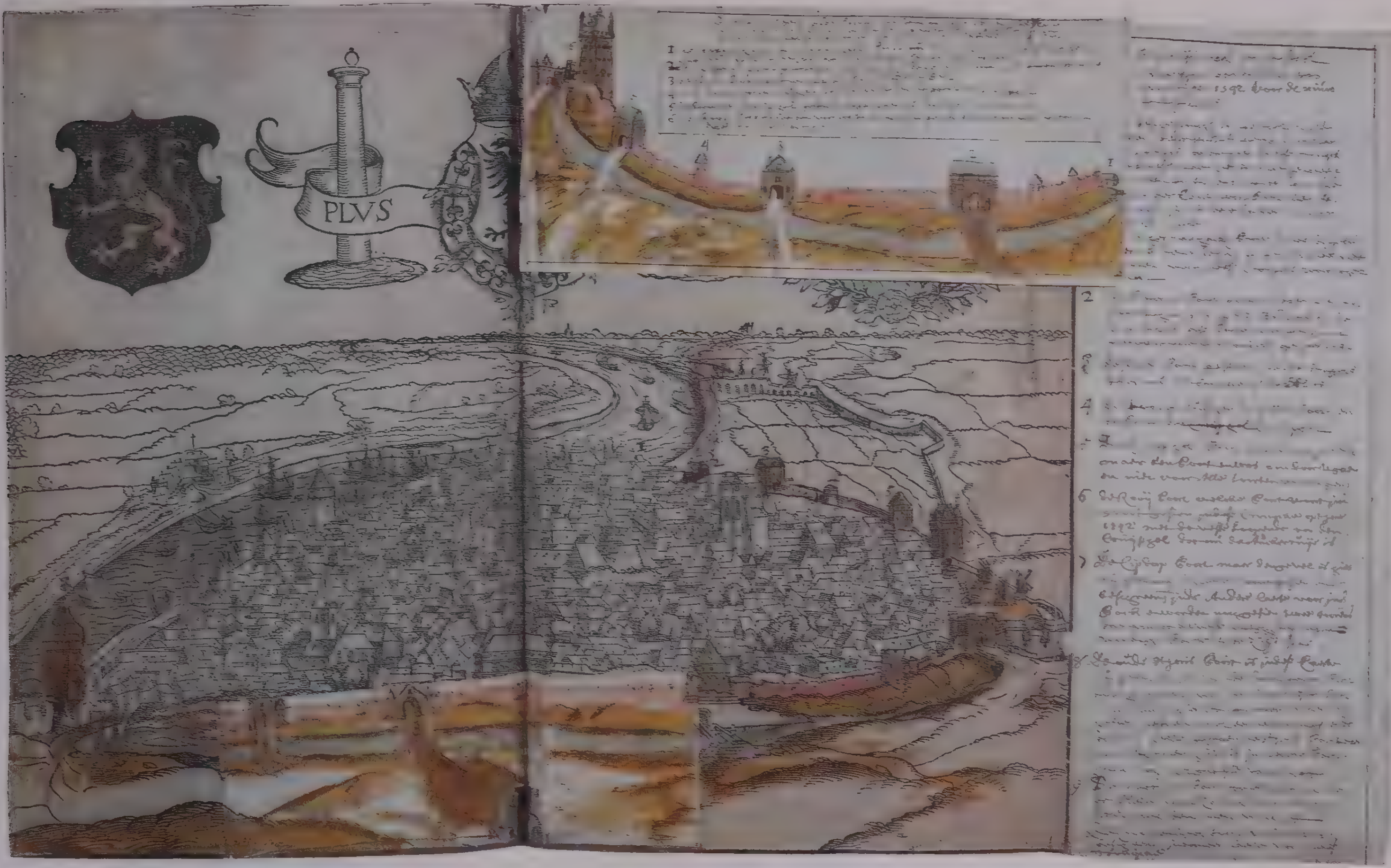
Afbeelding van de beurs van Antwerpen

gravure in: Lodovico Guicciardini, *Descrittione ... di tutti i Paesi Bassi*, Antwerpen 1581
23,5 x 31,5 cm
Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, Band 2 B 2

Het centrum van de wereldeconomie ten tijde van Maria van Hongarije lag in Antwerpen en in dit centrum lag de Beurs als het hart van de commerciële Scheldestad. Het gebouw dateert uit 1531 en draagt vanzelfsprekend boven de ingang het wapen van Karel V. De Beurs verving de tegenwoordig geheten Oude Beurs aan de toenmalige Bullincstraat. De opening van het nieuwe beursgebouw was een bewijs van de groeiende autonomie van de Antwerpse geldmarkt en een stimulans voor een efficiënte uitbouw van de financiële infrastructuur. De belangrijkste bankiershuizen hadden zich in Antwerpen gevestigd. Het waren tevens de geldschieters van de Habsburgers. Velen van hen waren echter luthers en werden als zodanig door de steeds strenger wordende plakkaten genoodzaakt de stad te verlaten. Regentes Maria, die inzag dat het land niet gebaat was met een leegloop van bankiers, heeft er steeds voor gezorgd dat juist ten aanzien van deze geldschieters inzake de geloofskwestie verzachtende maatregelen werden toegepast.

Literatuur: Antwerpen 1955, cat. 34.

JK

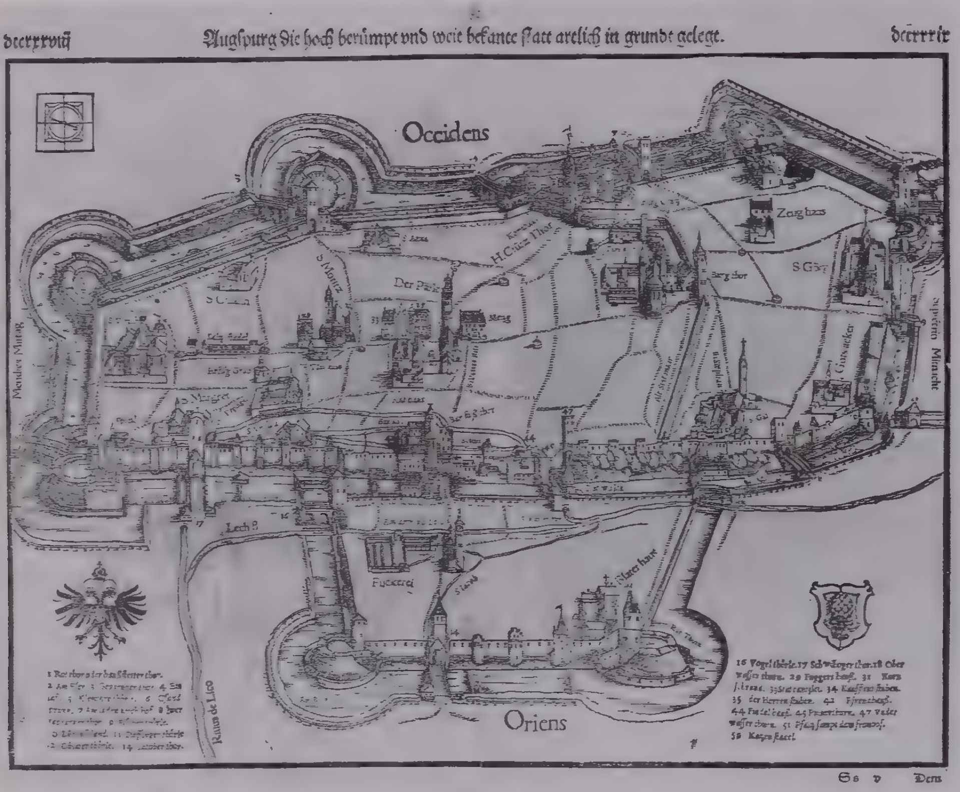


108
Lodewijk van Caukercken, 1629-1704
Gezicht op Antwerpen vanuit het zuiden
1542
houtsnede uit: *Kronijk van Lodewijk van Caukercken*, 2 delen
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, hs. 7563-67

In de zestiende eeuw werd Antwerpen een van de grootste en meest bevolkte steden van Europa. De stad gold niet alleen als het centrum van de wereldeconomie, maar ook van de kunst. Het beeld van de stad werd op vele manieren vereeuwigd op talrijke plattegronden en gezichten. Op deze houtsnede krijgen we een beeld van de vestingen, zoals die in de eerste helft van de zestiende eeuw werden gebouwd. Maar ook de middeleeuwse stadsmuren en poorten zijn er nog op te zien. De stad is weergegeven vanuit het zuiden langs de Keizerpoort. Rechtsboven liggen reeds de nieuwe wallen voor de stadsuitbreiding. Boven de stad prijkt het rijkswapen van Karel V met de Zuilen van Hercules en zijn 'Plus Oultre'-devies. Bovendien zijn aan weerszijden van de zuilen nog de wapenschilden van Brabant en van het markgraafschap Antwerpen afgebeeld. De houtsnede – het enige bekende exemplaar – werd door Van Caukercken opgenomen in een van de delen van zijn *kronijk*. Hij nam gravures op en zelfgemaakte tekeningen en plattegronden ter illustratie van zijn manuscript, waardoor deze zeldzame houtsnede bewaard bleef.

Literatuur: Antwerpen 1955, cat. 19.

JK

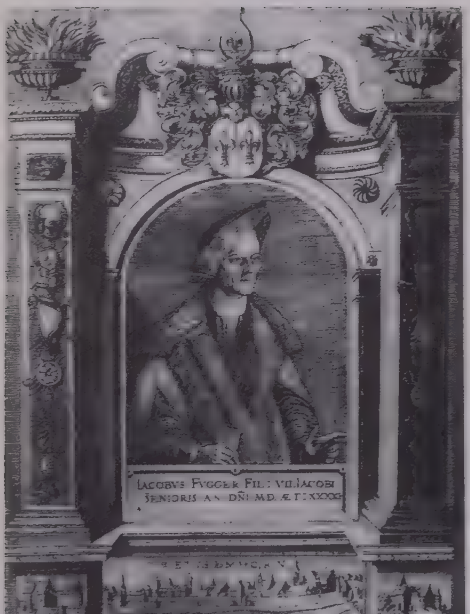


Deze houtsnede stelt de plattegrond van Augsburg voor zoals de stad er omstreeks 1550 uitzag. De belangrijkste gebouwen zijn er verhoudingsgewijs nauwkeurig op aangegeven. Op de plattegrond zijn tevens de grachten, de vestingwerken rond de stad en de loop der straten weergegeven. Een legenda omschrijft een deel van de op hun juiste plaats getekende bouwwerken. De plattegrond met als titel: 'Augspurg die hoch beruempt vnd weit bekante statt artlich in grunde gelegt' moet door een tijdgenoot zijn overgenomen uit een niet nader bekende Duitse uitgave van de *Cosmographia* van Sebastiaan Münster uit 1550. Augsburg ontwikkelde zich – samen met Neurenberg – in de vijftiende en zestiende eeuw tot een belangrijk handelscentrum tussen enerzijds Italië en anderzijds het noordwesten van Europa. De stad is bekend om de verscheidene Rijksdagen die er werden gehouden. De beroemdste, waarbij Maria van Hongarije aanwezig was, vonden in 1530 (Confessie van Augsburg) en in 1548 (Interim van Augsburg) plaats. De Habsburgse erfopvolging, waarvoor Maria tweemaal binnen een half jaar naar Augsburg moest reizen, werd in deze stad geregeld en was het belangrijkste onderwerp tijdens de Rijksdagen van 1550 en 1551.

Literatuur: Augsburg 1980, cat. 209.

JK

109
Stadsplattegrond van Augsburg
omstreeks 1550
houtsnede, 26 x 35 cm
Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, inv. 47



110
Portret van Jakob Fugger
gravure in: *Fuggerorum et Fuggerarum, quae in familia natae quaeve in familiam transierunt quot extant aere expressae imagines*, Augsburg (Andreas Aperger) 1618, 127 fol.
34 x 23 cm (bladspiegel)
Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2 Aug 169

De bankiersfamilie Fugger, en voor Karel V met name Jakob Fugger, is als financier voor de altijd in geldnood verkerende Habsburgers van groot belang geweest. Karel V dankte in feite zelfs zijn keizerskroon voor een groot deel aan het geld van de Fuggers. Tot de belangrijkste bronnen van inkomsten van de Fuggers behoorde een aantal zilver- en kopermijnen in Hongarije en Tirol; ook werd een aanzienlijk kapitaal verdiend op de beurs te Antwerpen. Dit portret van 'Iacobus Fugger' op eenenveertigjarige leeftijd in het jaar 1500, werd in het begin van de zeventiende eeuw met vele andere portretten en levensbeschrijvingen van de familie Fugger, opgenomen in de bundel *Fuggerorum* ... De eerste opdracht om de familie te portretteren werd gegeven aan de kopergraveur Dominicus Custos. In 1593 verschenen negenenvijftig afbeeldingen in druk in een kleine oplage, die waarschijnlijk bedoeld was voor de eigen familie en bijvoorbeeld als relatiegeschenk kon dienen. Het werk werd in 1616 voortgezet en in 1618 kwamen nog eens honderzevenentwintig portretten gereed. Alle portretten heten gegraveerd te zijn 'naar het leven'. Ze zijn in rijk versierde ovale of vierkante lijsten geplaatst, die zijn vervaardigd door de schilder Matthias Kagel.

Literatuur: Augsburg 1980, cat. 372.

WF

111

Nederlandse munten uit de regeringsperiode van Maria van Hongarije

Het door Karel V gevoerde wapen van Oostenrijk-Bourgondië komt in twee varianten op de munten voor. De ene variant – type A – bestaat uit een gevierendeeld schild met in de kwartieren de wapens van Oostenrijk (1), Valois (2), Bourgondië (3) en Brabant (4), met het wapen van Vlaanderen als hartschild. De andere variant – type B – bestaat eveneens uit een gevierendeeld schild, waarbij de kwartieren elk opnieuw gevierendeeld zijn. Het eerste en het vierde kwartier bevat de wapens van Castilië (1,4) en Leon (2,3); het tweede en derde kwartier zijn gevuld met het als type A beschreven Oostenrijks-Bourgondische wapen, maar dan zonder het Vlaamse hartschild. Een aantal munten is getooid met de gekroonde dubbelkoppige adelaar, het wapen van het Heilig Rooms-Duitse rijk. Dit wapen is op sommige munten gecombineerd met het Oostenrijks-Bourgondische wapen, zonder uitzondering het wapen van het type B. De 'Spaanse' variant van het Oostenrijks-Bourgondische wapen werd voornamelijk gebruikt tussen 1521 en 1540. De na 1540 geïntroduceerde zilveren Karolusguldens en nieuwe zilveren Karolusguldens dragen weer het oudere, 'noordelijke' type A. De veronderstelling lijkt gewettigd dat er een samenhang bestaat met de hernieuwde introductie van de gewestelijke aanduiding in het omschrift op de zilveren Karolusgulden: deze munt, die tenslotte bedoeld was om de toevloed van Duitse daalders te keren, kreeg daardoor als het ware een 'Nederlands' karakter.

111-1

Karolusgulden

Maastricht, 1521-1552
goud, diameter 2,3 cm, gewicht 2,9 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, inv. 10492

Voorzijde: Karel V ten halven lijve met zwaard en rijksappel. Tussen twee parelranden het omschrift: 'KAROLVSx/xDx/xGx/xROMx/xIM(P)x/xHISPx/x/Zx/xREX' (kroontje).

Keerzijde (niet afgebeeld): een dubbelkoppige adelaar – symbool van het Heilig Rooms-Duitse Rijk – met het Oostenrijks-Bourgondische wapen (type B) voor de borst. Tussen twee parelranden het omschrift: 'DAx/xMICHIx/xVIRTVTx/ xCONTRAx/xHOSTX/xTVOS', muntteken van Maastricht (ster).

Pas in de renaissance kwamen onder invloed van de belangstelling voor de antieke numismatiek de eerste gelijkende portretten van vorsten op munten voor. Het gebruik om een vorst op munten af te beelden was echter al langer in zwang. Het ging dan om min of meer archetypische afbeeldingen, waarbij de koninklijke waardigheid van de muntheer door middel van symbolen werd uitgedrukt. De afbeelding van de in harnas gestoken vorst ten halven lijve met kroon, zwaard en rijksappel – symbolen van de keizerlijke macht – op de gouden reaal en de gouden Karolusgulden is ontleend aan de zilveren realen die door Maximiliaan werden geslagen ten tijde van diens regentschap over Philips de Schone.

Literatuur: Delmonte 1964, nr. 101; Van Gelder & Hoc 1960, nr. 185-1a; De Witte 1896, nr. 662.

111-2

Zilveren reaal

Antwerpen, 1521-1545
zilver, diameter 2,6 cm, gewicht 2,9 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, inv. 10302

Voorzijde (niet afgebeeld): het gekroonde wapen van het Heilig Rooms-Duitse rijk (dubbelkoppige adelaar). Tussen een dubbele rand en een parelrand het omschrift: 'KAROLVS+D+G+ROM+(IMP+Z)+HISPAR+REX', muntteken van Antwerpen (handje).

Keerzijde: een lang gebloemd kruis, beladen met het gekroonde wapen van Oostenrijk-Bourgondië (type B). Tussen een dubbele rand en een parelrand het omschrift: 'DAxMICHI-VIRTVT-COTRxHOSTSxTVOS' (kroontje).

Literatuur: Van Gelder & Hoc, nr. 190-1; De Witte 1896, nr. 674-5.

111-3

Halve zilveren reaal

Antwerpen, 1521-1555
zilver, diameter 2,7 cm, gewicht 2,7 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, inv. 2947

Voorzijde: lang gevoet kruis, beladen met het gekroonde wapen van het Heilig Rooms-Duitse rijk (dubbelkoppige adelaar). Tussen een dubbele rand en een parelrand het omschrift: '(KAROLVS)-DxGx(R)OM-IMP+HI-SPA+REX', muntteken van Antwerpen (handje).

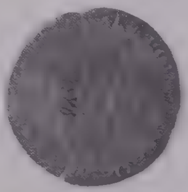
Keerzijde (niet afgebeeld): het gekroonde Oostenrijks-Bourgondische wapen (type B). Tussen een dubbele rand en een parelrand het omschrift: 'DA+MICJI+VI(RTVTEx)CO(N)TRA+HOSTES+TVOS', muntteken van Antwerpen (handje).

Literatuur: Van Gelder & Hoc, nr. 191-1; De Witte 1896, nr. 677.

111-4

Stuiver

Antwerpen, 1521-1556
zilver, diameter 2,6 cm, gewicht 2,6 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, inv. 8832



Voorzijde: een lang ankerkruis dat een binnen een dubbele rand gevat vierpas doorsnijdt. In het hart het gekroonde wapen van het Heilig Rooms-Duitse Rijk (dubbelkoppige adelaar). Omschrift: 'KAROL(VS-D·)GRO-IMP·Z·I-SP(·RE)X'.

Keerzijde (niet afgebeeld): het gekroonde Oostenrijks-Bourgondische wapen (type B), geflankeerd door twee kleine Andreaskruisen en omgeven door een dubbele rand. Omschrift: '(DA+MIHI+VIRTVTE+CONTRA+HOS)TES:TVOS', muntteken van Antwerpen (handje).

Literatuur: Van Gelder & Hoc, nr. 192-1; De Witte 1896, nr. 679.

111-5

Negenmanneke of kwart groot

Antwerpen, 1520-1558
zilver/biljoen, diameter 1,8 cm, gewicht 1,2 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum,
inv. 9833.0264

Voorzijde: het gekroonde wapen van Oostenrijk-Bourgondië (type A), omgeven door een parelrand. Tussen twee parelranden het omschrift: 'KAROLVS+ROMA+IMPE' en het muntteken van Antwerpen (handje).

Keerzijde (niet afgebeeld): een kort gevoet kruis met een leeuwtje in het hart. In de kwartieren twee leeuwtjes en twee fleurs-de-lis. Tussen twee parelranden het omschrift: 'DA+MICHI+VIRT+CONT+HO+TV+' en het muntteken van Antwerpen (handje).

De naam *negenmanneke* is afgeleid van de waarde: negen Brabantse mijt. De Brabantse mijt was afgeleid van de Vlaamse mijt, het vierentwintigste deel van een groot. Daar de Brabantse groot een zwakkere munt was dan de Vlaamse, was een Brabantse mijt in waarde gelijk aan tweederde Vlaamse mijt; het negenmanneke was derhalve zes Vlaamse mijt waard. Bij de tweede emissie (1521) werden de omschriften op voor- en keerzijde gewijzigd. Op de voorzijde werd expliciet verwezen naar de kroning van Karel tot keizer in dat jaar; de keerzijde draagt Karels persoonlijk devies.

Literatuur: Van Gelder & Hoc, nr. 194-1a; De Witte 1896, nr. 687.

111-6

Dubbele mijt

Antwerpen, 1521-1536
biljoen, diameter 1,9 cm, gewicht 1,8 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum,
inv. 2949

Voorzijde (niet afgebeeld): het Oostenrijks-Bourgondische wapen (type A). Tussen twee parelranden het omschrift: 'KAROLVS+(ROMANOR+IM(PER)+H·REX)'.

Keerzijde: een gevoet kruis, beladen met een wapen. Tussen twee parelranden het omschrift: '(DA+MICHI+)vitr+CONT+HOS+TVS'.

Literatuur: Van Gelder & Hoc, nr. 199-1; De Witte 1896, nr. 691.

111-7

Vlaamse dubbele mijt of korte blanke

Antwerpen, 1536-1539
biljoen, diameter 1,5 cm, gewicht 0,3 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum,
inv. 9833.0266

Voorzijde: een klimmende leeuw, omgeven door een dubbele getrokken rand en een parelrand.

Keerzijde (niet afgebeeld): een gevoet kruis, in de kwartieren de letters 'K-V-R-I' (Karolus V Rex Imperator). Om het geheel een dubbele getrokken rand en een parelrand.

De ordonnantie van 9 december 1535 voorzag in de vervanging van de Brabantse dubbele mijt door de zogenaamde korte blanke, die tegen een hogere koers – namelijk die van de Vlaamse mijt – in omloop werd gebracht.

Literatuur: Van Gelder & Hoc, nr. 197-1; De Witte 1896, nr. 693.

111-8

Korte zwarte

Antwerpen, 1552
koper, diameter 1,9-2,0 cm, gewicht 1,3 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum,
inv. 9833.0273

Voorzijde: het naar rechts gewende gekroonde hoofd van Karel V. Daaromheen het omschrift: 'CA·D:G·IMP·HISP·REX·1552', muntteken van Antwerpen (handje).

Keerzijde (niet afgebeeld): een klimmende leeuw, omgeven door een getrokken rand, een kabelrand en een parelrand.

Literatuur: Van Gelder & Hoc, nr. 198-1; De Witte 1896, nr. 694.

111-9

Vierstuiverstuk of Vlieger

Antwerpen, 1541
zilver, diameter 3,2 cm, gewicht 5,9 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum,
inv. 9484.2

Voorzijde: het gekroonde wapen van het Heilig Rooms-Duitse Rijk (dubbelkoppige Rijksadelaar). Tussen twee parelranden het omschrift: 'KAROLVSxDxGxROxIMPxZxHISPx rexx1541'.

Keerzijde (niet afgebeeld): een lang stammenkruis, beladen met het binnen een dubbele rand gevatte, gekroonde Oostenrijks-Bourgondische wapen (type B). Tussen twee parelranden het omschrift: 'DA·MICHIxVIRTVxCO-TRxHOSxT-VOS' en het muntteken van Antwerpen (handje).

Literatuur: Van Gelder & Hoc, nr. 189-1a; De Witte 1896, nr. 672.

111-10

Groot

Antwerpen, 1542-1556
zilver, diameter 2,4 cm, gewicht 1,5 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum,
inv. 2948

Voorzijde: het Oostenrijks-Bourgondische wapen (type A). Tussen een getrokken rand en een parelrand het omschrift: 'CAROLVS·D:G·ROM·IMP·HISP·REX·D·B·Z·BR·' (kroontje).

Keerzijde (niet afgebeeld): een lang ankerkruis met het muntteken van Antwerpen (handje) in het hart en in de kwartieren twee leeuwtjes en twee fleurs-de-lis. Tussen twee parelranden het omschrift: 'CAROL'-D-G·ROM-IMP+HIS-P·REX·D'.

Literatuur: Van Gelder & Hoc, nr. 193-1a; De Witte 1896, nr. 684.

111-11

Zilveren Karolusgulden

Antwerpen, 1542-1548
zilver, diameter 3,9 cm, dikte 2,5 cm, gewicht 21,6 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, inv. 9079

Voorzijde: het gekroonde borstbeeld van Karel V naar rechts. Tussen een getrokken rand en een parelrand het omschrift: 'CAROLVS:D:G:ROM:IMP: HISP·REX·DVX·BVRG:Z B', muntteken van Antwerpen (handje).

Keerzijde (niet afgebeeld): een gebloemd kruis, beladen met het Oostenrijks-Bourgondische wapen (type A). Tussen een getrokken rand en een parelrand het omschrift: 'DA·MIHI·virtvte·CO·HOST·ES·TVOS·'.

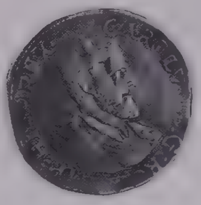
Op de zilveren Karolusgulden en de nieuwe zilveren Karolusgulden is Karel V 'en profil' weergegeven: in het eerste geval gehuld in een kuras met een adelaar op de borst, in het tweede geval gekleed in een ceremoniële mantel.

Literatuur: Delmonte 1967, nr. 1; Van Gelder & Hoc, nr. 187-1; De Witte 1896, nr. 667.

111-12

Nieuwe zilveren Karolusgulden

Antwerpen, 1553-1556
zilver, diameter 3,4 cm, dikte 0,3 cm, gewicht 22,7 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, inv. 2945



Voorzijde: het gekroonde borstbeeld van Karel V naar rechts. Tussen een getrokken rand en een parelrand het omschrift: 'CAROLVS(:D):G·RO(M·I) MP·HISP·REX'.

Keerzijde (niet afgebeeld): een gebloemd kruis, beladen met het Oostenrijks-Bourgondische wapen (type A). Tussen een getrokken rand en een parelrand het omschrift: 'DA·MIHI·VIRT(VT)E·CON·HOST·ES·TVOS', muntteken van Antwerpen (handje).

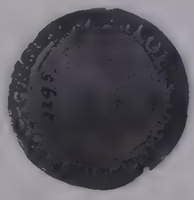
Onder Karel V verschenen de eerste gelijkende vorstenportretten op de munten in de Bourgondische Nederlanden. Het borstbeeld van Karel V op deze munt was gebaseerd op een portret door de Antwerpse beeldhouwer-medailleur Jacques Jonghelinck. Het bracht De Witte tot de verzuchting dat uit het portret 'le triste et lamentable aspect d'un senilité précoce' sprak. In tegenstelling tot de eerste emissie van de zilveren Karolusguldens werd bij de tweede emissie de verwijzing naar de Bourgondische en Brabantse bezittingen van Karel V weggelaten.

Literatuur: Delmonte 1967, nr. 6; Van Gelder & Hoc, nr. 188-1; De Witte 1896, nr. 669, p. 210.

111-13

Zilveren reaal of dubbele Karolus

Nijmegen, 1544-1546
zilver, diameter 2,7 cm, gewicht 2,6 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, inv. 2295



Voorzijde: het gekroonde wapen van het Heilig Rooms-Duitse rijk (dubbelkoppige adelaar), omgeven door een getrokken rand. Tussen twee parelranden het omschrift: 'KAROLVSxDxGxROMxI(MP)xZxHIS(P)AxREX'. muntteken van Nijmegen (herkruist kruis).

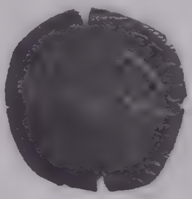
Keerzijde (niet afgebeeld): een gebloemd kruis, beladen met het gekroonde Oostenrijks-Bourgondische wapen (type B), omgeven door een getrokken rand. Tussen twee parelranden het omschrift: 'DAxMICHI-VIRTVTxC-OTRxHO-STSxTVOS' (kroontje).

Literatuur: Van Gelder & Hoc, nr. 190-4.

111-14

Stuk van drie mijt ('Hollantsche penninck')

Nijmegen, 1544-1552
biljoen, diameter 1,6 cm, gewicht 0,8 gr
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, inv. 10280



Voorzijde (niet afgebeeld): het gekroonde wapen van het Heilig Rooms-Duitse rijk (dubbelkoppige adelaar). Tussen twee parelranden het omschrift: 'CAR(OL·D·G)·RO(M·IM·HIS·REX)'.

Keerzijde: lang gebloemd kruis met in het hart het muntteken van Nijmegen (herkruist kruis). Tussen twee parelranden het omschrift: 'DA·MI-HI·VI-RT·CO-HOS·T'.

De onderwerping van Willem II van Gulik, hertog van Gelre, bij het verdrag van Venlo in 1543 betekende het einde van de in dit hertogdom uitgeoefende onafhankelijke muntslag. Na de inlijving van Gelre bij de Bourgondische Nederlanden werd in 1544 in Nijmegen een landsheerlijk muntatelier geopend. Naast dit atelier bleef echter ook een stedelijke munt actief, die een meer onafhankelijke koers volgde. Dit gaf in 1548 aanleiding tot een boze reactie van Karel V naar aanleiding van een verlaging van het gehalte van gouden en zilveren munten die in de stedelijke munt werden geslagen.

Literatuur: Van Gelder, p. 188, 189; Van Gelder & Hoc, nr. 195-4; Nijmegen 1980, p. 6-8.

PJK

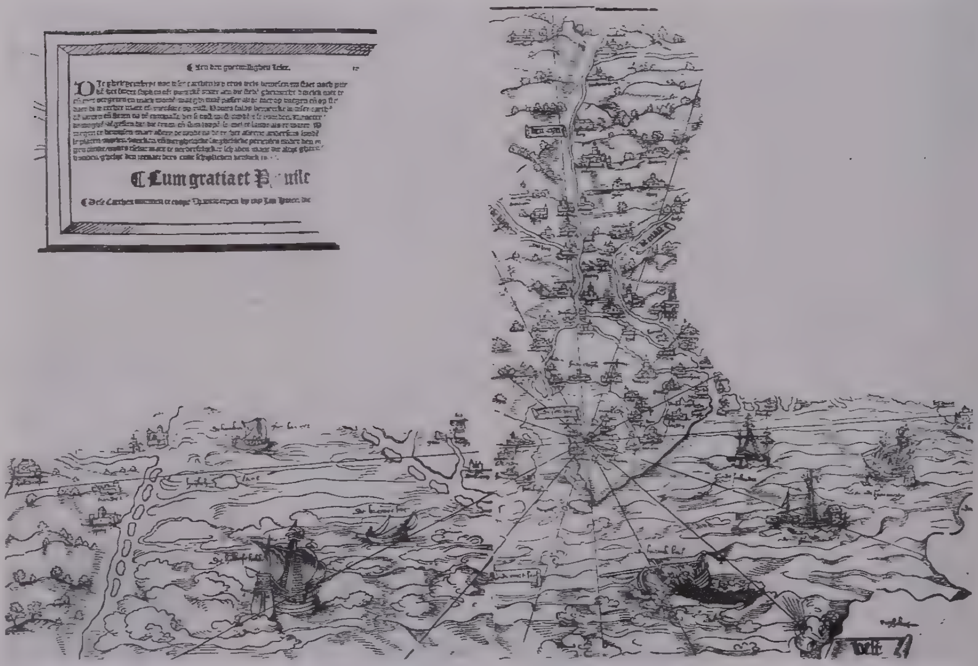
112
Johannes Blaeu, 1596-1673
Kaart van Zeeland
gravure in: *Toonneel der steden van 's Konings Nederlanden*, Amsterdam 1649, fol. 47v
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, BMH 60D22

De heren van Veere bezaten als machtigste edelen van het tussen Vlaanderen en Holland gelegen Zeeland een ideale uitgangspositie voor de uitoefening van het admiraalschap. Zij bekleedden continu het admiraalsambt van 1488 tot 1558. Ten tijde van de regering van Maria van Hongarije was dat eerst tot 1540 Adolf van Bourgondië en daarna tot 1558 zijn zoon Maximiliaan. De oprichter van de wereldberoemde Amsterdamse drukkerij Blaeu was Willem Janszoon Blaeu. Hij specialiseerde zich in maritieme cartografie. Zijn zoon Johannes Blaeu legde zich vooral toe op de geografie. Op deze kaart (fol. 47v) is de ligging aangegeven van Zeeland tussen Vlaanderen en Holland in.

Literatuur: Utrecht 1984, cat. 208.

JK

113
Jan de Beeldsnijder van Hoirne, tweede helft 15de-eerste helft 16de eeuw
Caerte van de Oosterscher Zee
Antwerpen (Jan van Hoirne), 1526
houtsnede, 38 x 57 cm
Groningen, Gemeentearchief



Deze kaart is de oudste bekende gedrukte kaart van de kust van noordwest Europa. De geografische bijzonderheden zijn echter niet altijd werkelijkheidsgetrouw weergegeven, zoals te zien is aan de Nederlandse en de Duitse kust die dezelfde grootte hebben. De kaart is gericht op het zuiden en voorzien van kompasstreken, die vanuit de stad Hoorn als een radiaal in zestien richtingen wijzen. Op zee zijn verschillende scheeptypes afgebeeld: 'de hollandse hulck', 'de hamburger boeyer' en 'de bremer scut'. Onder in het tekstfragment staat: 'Dese Carthen vintmen te coope Thantwerpen by my Jan Horen, die'...

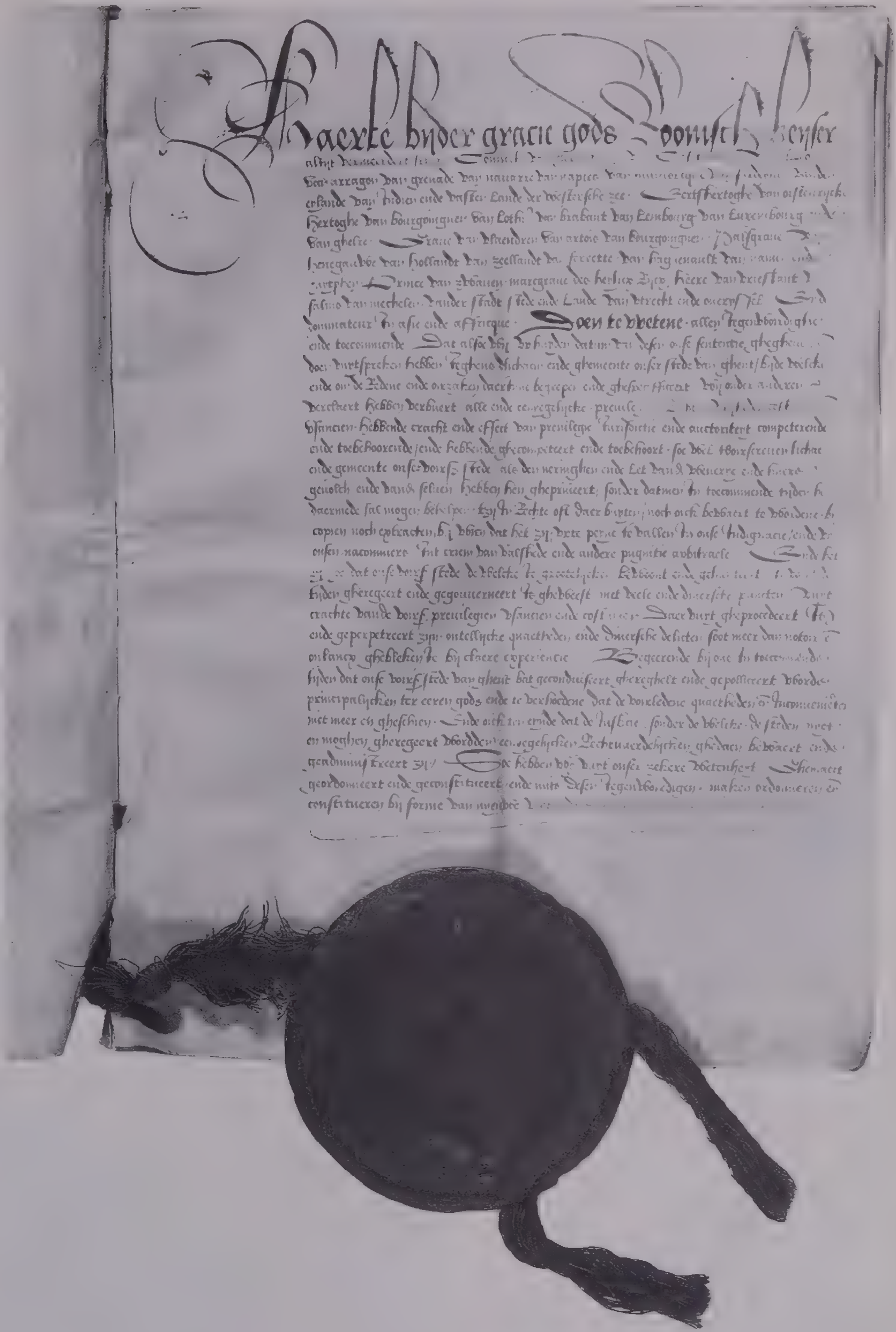
Literatuur: Antwerpen 1955, cat. 89.

JK

114
Lodewijk van Schore, ca. 1492-1548
(toegeschreven)

Karolijnse Concessie

30 april 1540
oorkonde, met zegel van Karel V
Gent, Stadsarchief, reeks 94, inv. 957



Lodewijk van Schore – jurist en belangrijk adviseur van Maria van Hongarije – was zeer nauw betrokken bij de moeilijkheden met Gent en werd in oktober 1540 voorzitter van de Raad van State en hoofd-voorzitter van de Geheime Raad. De *Concessio Carolina*, waarvan hier de Vlaamse versie wordt getoond, is vermoedelijk door hem opgesteld. Het document is door Karel V uitgevaardigd naar aanleiding van de opstand te Gent, die van 1537 tot 1539 plaatsvond. In hoogsteigen persoon kwam Karel V zijn rebellerende geboortestad straffen. Het vonnis was bijzonder streng; naast hoge boetes werd als sluitstuk de *Karolijnse Concessie* opgelegd, hetgeen een keerpunt betekende in de geschiedenis van Gent. De stad verloor haar politieke en juridische zelfstandigheid, waardoor tevens de economische en sociale structuur werd gewijzigd. Ook verloor Gent voor een aanzienlijk deel de macht over het zogenoemde Gentse kwartier, dit is de omgeving van Gent. Een ingrijpende maatregel op politiek gebied was de afschaffing van de Collatie of brede raad, die een groot aandeel had in het bestuur van Gent; haar beslissingsmacht werd omgezet in een beslissingsrecht. Geslotenheid en erfelijkheid van ambachten werden doorbroken, hetgeen de toegang vergemakkelijkte tot de diverse beroepsgroepen. In het verlengde hiervan lag de openstelling van het poorterschap (burgerschap), dat van groot belang was voor het verkrijgen van toegang tot diverse ambachten en voor de bekleding van functies.

Literatuur: Baelde 1965, p. 309; Decavele 1990, p. 177-178.

WF/JK

115
Jan Cornelisz Vermeyen, 1500-1559
De afkondiging van de Karolijnse Concessie
1540
pen en dekverf op papier, 29,2 x 21,5 cm
gesigneerd: 'JC MAIVS'
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I,
hs. 19.970

Ten gehore van een grote groep Gentse notabelen spreekt Karel V het vonnis uit over de stad Gent, die in 1537 had geweigerd bij te dragen aan een bede voor de financiering van de oorlog tegen Frankrijk. Aan zijn rechterhand bevinden zich ambassadeurs en ridders van het Gulden Vlies en aan zijn linkerzijde wordt de keizer vergezeld van kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders. Voor Karel zijn Gentse voormannen neergeknield en helemaal op de voorgrond zijn burgers afgebeeld. Karel V geeft een opsomming van de misdaden die de Gentenaren hebben begaan en spreekt de straffen uit die hun zullen worden opgelegd, zoals de bouw van een dwangburcht en allerlei politieke, juridische, sociale en economische sancties, die zijn opgenomen in de Karolijnse Concessie.

Literatuur: Decavele 1990, p. 174.

WF

116
Cornelis Anthonisz, 1499-na 1533
(toegeschreven)
Portret van Maria van Hongarije
Antwerpen (Sylvester van Parijs), tweede kwart 16de eeuw
ingekleurde houtsnede, 40,5 x 29,3 cm
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. 32:177

De vier belangrijkste personen om wie het gaat in de oorlog tegen Frankrijk en Gelre zijn Maria van Hongarije, koning Frans I van Frankrijk, hertog Karel van Gelre en keizer Karel V. Op deze prent is Maria van Hongarije ten voeten uit en naar links gewend afgebeeld. Boven haar is een zesregelig Nederlands opschrift aangebracht en het wapen van de regentes. Onderaan is te lezen dat de houtsnede in Antwerpen werd gedrukt. Mantel en onderkleed zijn zwart, bontkraag is zandkleurig, zij draagt een witte weduwenkap, heeft rood aangezette lippen en houdt in haar rechterhand een paar oranje handschoenen. Het grondvlak is zalmkleurig. Gelaat en kleding komen overeen met haar voorkomen op het ruiterportret (vergelijk cat. 138). Zo zal de regentes er voor haar onderdanen hebben uitgezien. Haar hele wezen straalt een dynastieke en individuele trots uit, die geen ander doel kende dan de Habsburgse wereldheerschappij verpersoonlijkt in die ene persoon, die zij haar hele leven heeft gediend, het hoofd van haar huis: Karel V.

Literatuur: Amsterdam 1972, cat. 69.

JK

117
Hans Abel, tweede helft 15de-eerste helft 16de eeuw
Portret van Karel V
ca. 1547
paneel, 44,5 x 34,5 cm
's-Heerenberg, Huis Bergh, inv. 40

Met de ratificatie van het verdrag van Venlo op 12 september 1543 was de eenheid van de Nederlanden voltooid en kon Karel V doortrekken naar Frankrijk waar de oorlog nog steeds in volle gang was. De keizer voegde zich bij de legereenheden van Adriaan en Karel van Croy. Met groot gevolg wilden zij ten strijde trekken tegen de Franse koning. Die had zich echter in allerijl teruggetrokken. Tot 19 september 1544 zouden de vijandelijkheden nog voortduren. Bij het verdrag van Crépy deed Frans I afstand van alle aanspraken die hij niet alleen had laten gelden op Gelre en Zutphen, maar ook op Vlaanderen, Artois en op de koninkrijken Aragon en Napels. Karel deed van zijn kant opnieuw afstand van Bourgondië en van enkele steden aan de Somme, die hem tijdens de oorlog waren toegevallen. Bourgondië was na de dood van Karel de Stoute in 1477 door Frankrijk opgeëist, omdat het hertogdom niet overerfbaar was in vrouwelijke lijn. Alle aanspraken van de Habsburgers tot 1544 op het hertogdom mochten niet baten. Vervolgens zouden beide partijen de plaatsen, welke zij na de wapenstilstand van Nizza in 1538 hadden veroverd, teruggeven. De vorsten spraken verder af dat zij zouden strijden voor herstel van het ware geloof en voor de vrede in de kerk en dat ze gezamenlijk een kruistocht zouden ondernemen tegen de Turken. Het portret laat de keizer zien op de leeftijd van zevenenveertig jaar. Zoals altijd is hij in het zwart gekleed. De onophoudelijke oorlogen hadden hem zeer vermoeid. De oorlog met Frankrijk was weer even beslecht, maar begin jaren vijftig zou weer een nieuwe oorlog volgen tegen Hendrik II, zoon en opvolger van Frans I.

Literatuur: Terlinden 1965, p. 174-181; 's-Heerenberg 1987, p. 192, 197, cat. 40.

JK

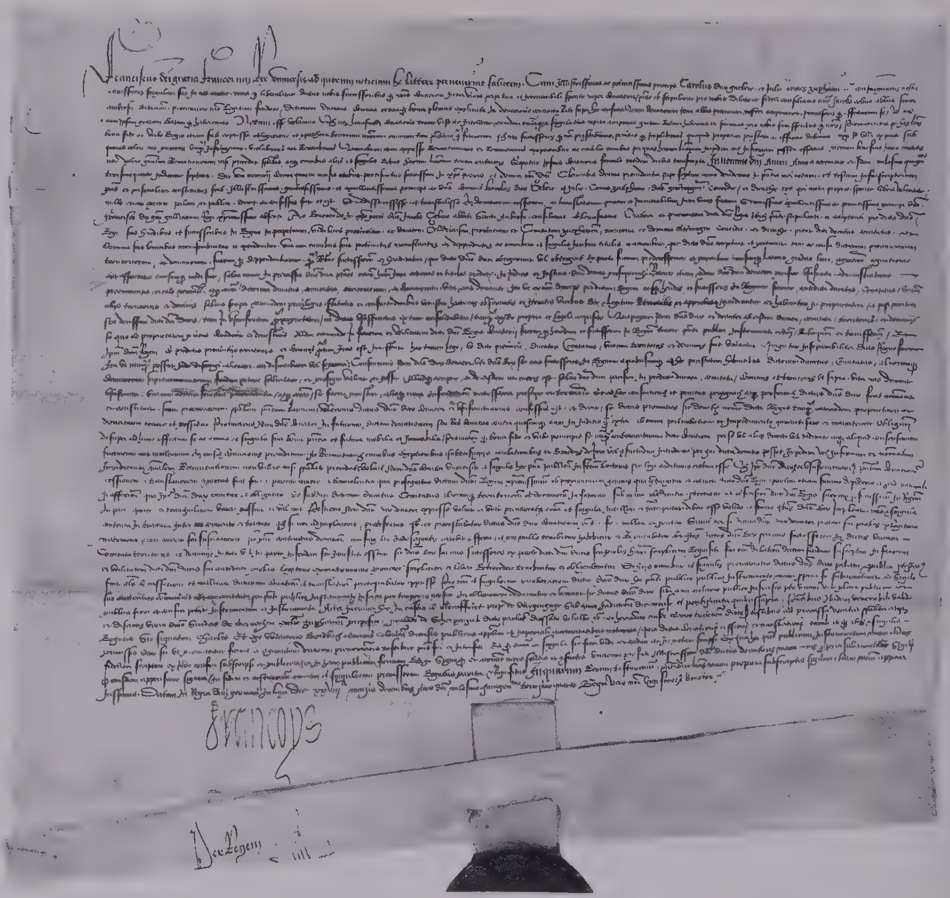
118

Frans I, koning van Frankrijk, aanvaardt van Karel, hertog van Gelre, de schenking van zijn hertogdom

1534

charter met eigenhandige ondertekening en zegel van de Franse koning

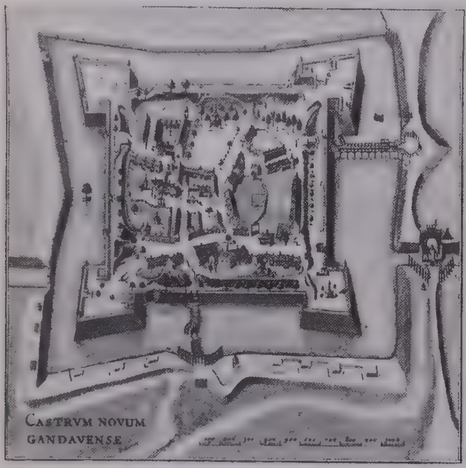
Arnhem, Provinciaal Archief



In 1528, bij het verdrag van Gorkum, erkende de keizer Karel van Egmond als hertog van Gelre. In dit verdrag was echter ook bepaald dat het hertogdom, bij kinderloos overlijden van de hertog, over zou gaan naar Karel V. Het was om deze bepaling dat de hertog van Gelre in 1534 een geheim verdrag sloot met koning Frans I van Frankrijk, waarin zij overeenkwamen dat Gelre – met toestemming van de hoofdsteden – in Franse handen zou vallen indien Karel van Gelre geen nakomelingen achterliet. De steden, die tijdens de Landdag van 1537 op de hoogte werden gebracht, reageerden ontzet over het geheime verdrag met Frankrijk. Zij wilden namelijk noch een Franse noch een Habsburgse opvolging in hun gewest. Vooral de steden in de landdag, met name Nijmegen, verzetten zich hevig. Zij weigerden de overeenkomst met Frankrijk te bekrachtigen en zochten aansluiting bij de hertog van de aangrenzende hertogdommen Kleef en Gulik. Karel van Gelre moest zich bij deze gang van zaken neerleggen en na zijn overlijden in februari 1538 werd Willem van Kleef en Gulik ingehuldigd als hertog van Gelre.

Literatuur: Nijmegen 1989, p. 28.

WF/JK



119

'Castrum novum Gandavense'

Het Spanjaardenkasteel te Gent

gravure in: A. Sanderus, *Flandria Illustrata*, Keulen 1641

Gent, Stadsarchief, inv. L 16/2a

De dwangburcht die op deze gravure is afgebeeld, werd tussen 1540 en 1545 gebouwd in opdracht van Karel V. Hij wilde op deze wijze de stad Gent straffen voor de opstand van 1537 tot 1539. De oorzaken van deze opstandigheid waren politieke spanningen, zware belastingdruk en de slechte financiële situatie. De directe aanleiding tot de opstand was het verzoek om een bijdrage in de bede van Maria van Hongarije om een leger te kunnen financieren. De dwangburcht werd door de Italiaanse bouwmeester Donato Boni di Pellizuoli uit Bergamo ontworpen en gebouwd in het Sint-Baafsdorp. Voor de bouw is onder andere gebruik gemaakt van materiaal, afkomstig van de Sint-Baafsabdij en de Heilig-Kerstkerk, die in het Sint-Baafsdorp lagen en hiervoor grotendeels werden gesloopt. Het doel van de burcht was om de stad Gent militair onder controle te houden. Binnen de muren van de burcht stonden enkele gebouwen die bedoeld waren voor de huisvesting van soldaten en voor wapenopslag; in 1553 werden deze voltooid. De naam 'Spanjaardenkasteel' stamt uit 1593 toen, na de overgave van Gent aan de Hertog van Parma in 1584, aan de burcht herstel- en uitbreidingswerkzaamheden werden uitgevoerd. Deze bestonden uit het uitdiepen van de grachten, verhogen en verzwaren van de omwalling, het verstevigen van de bastions en het heroptrekken van de westkant van de burcht. De dwangburcht werd sinds 1593 beschouwd als een belangrijk onderdeel van de stadsverdediging. Die verdedigingsfunctie ging aan het einde van de achttiende eeuw verloren.

Literatuur: Decavele 1990, p. 66-67; Schöffer 1978, p. 53-57.

WF

120
Joos van Cleve, werkzaam na 1507-1540
(atelier van)
Portret van koning Frans I van Frankrijk
ca. 1535
paneel, 71,4 x 59,2 cm
Fontainebleau, Musée National du Château de Fontainebleau, inv. P 2214

Koning Frans I van Frankrijk (1494-1547) kan worden bestempeld als Karels grootste rivaal en aartsvijand. Tijdens zijn regering is hij bijna voortdurend in oorlog met de keizer. Zijn eerste nederlaag behaalde hij in 1519 toen Karel na veel diplomatiek overleg en veel geld tot keizer werd gekozen, terwijl de Franse koning zich ook verkiesbaar had gesteld. Een van de bloedigste nederlagen die Frankrijk heeft gekend was in 1525 toen Frans I in Pavia werd verslagen en gevangengenomen. In de eerste helft van de zestiende eeuw voerde de koning met wisselend succes maar liefst vier oorlogen tegen Karel V, waarvan er twee plaatsvonden tijdens de regering van Maria van Hongarije als regentes van de Nederlanden. De twee belangrijke oorlogsmotieven waren: ten eerste de angst dat Frankrijk volledig zou worden omsingeld door de Habsburgers; in de tweede plaats de Italiaanse bezittingen. Steun kreeg Frans I van Karel van Gelre en soms van Hendrik VIII, koning van Engeland. Na zijn dood werd hij opgevolgd door zijn zoon Hendrik II, die de Habsburgers minstens even vijandig gezind was.

Literatuur: Gent 1955, cat. 23.

JK

121
Dirk Volckertsz. Coornhert, 1522-1590, naar Maarten van Heemskerck, 1498-1574
Willem van Gulik onderwerpt zich aan Karel V, 1543
Antwerpen (Hiëronymus Cock), 1556
gravure, 17 x 22,5 cm
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, BMH g00876.26
(zie ook cat. 201)

Na de dood van Karel van Gelre in 1538 hadden de standen bepaald dat de hertog zou worden opgevolgd door Willem van Gulik, die in 1539 eveneens zijn vader, Johan van Kleef, opvolgde in de hertogdommen Kleef, Gulik en Berg en de graafschappen Mark en Ravensberg. Evenals Karel van Gelre was hertog Willem een bondgenoot van de Franse koning. Toen de Nederlanden dan ook in 1542 opnieuw in oorlog raakten met Frankrijk en Gelderland stond Willem van Gulik aan de zijde van Frans I. Voor Maria van Hongarije, die het land op tijd in staat van paraatheid had gebracht, leek de situatie aanvankelijk hopeloos. In het zuiden werden de Nederlanden aangevallen door Franse troepen en vanuit Gelre werden plundertochten in Brabant uitgevoerd. Onder het bevel van Adriaan van Croy, René van Nassau, Philips van Lalaing en Maximiliaan van Buren verdedigden de Nederlandse troepen heldhaftig hun grenzen. Alleen Maarten van Rossem slaagde erin door te dringen in de Nederlandse gewesten en op gruwelijke wijze huis te houden. Zijn troepen bereikten uiteindelijk het leger van Karel van Orléans. Voor regentes Maria was dit geen ongunstig verloop, want zij kon zich nu volledig richten op de verdediging van de zuidgrens, waar groot gevaar dreigde omdat de Franse koning een beslissende slag wilde wagen. Frans I begon zijn veldtocht op 1 mei 1543, sloeg het beleg voor Hesdin, en deed midden juni een inval in Henegouwen bij Valenciennes. Het bleef echter bij plaatselijke successen. Inmiddels was Karel V met een leger in aantocht vanuit Duitsland. Voordat hij al zijn kracht tegen Frankrijk wilde richten wenste hij eerst orde op zaken te stellen in Gelre. In augustus 1543 veroverde de keizer Düren, de voornaamste versterkte plaats van het hertogdom Kleef. Geschrokken door het lot van Düren gaf de hoofdstad van Gulik zich daarna zonder strijd over. Op 1 september trok de keizer Roermond binnen, dat hem erkende als hertog van Gelre. Twee dagen later sloeg Karel V zijn kamp op bij Venlo. Willem van Gulik zag in dat zijn situatie hopeloos was en droeg met instemming van de standen op 7 september 1543, in het legerkamp voor Venlo, Gelre en Zutphen over aan Karel V. Op de gravure maakt Willem van Gulik een voetval voor keizer Karel V en vraagt hem om vergiffenis.

Literatuur: Terlinden 1965, p. 163-173; Nijmegen 1989, p. 28-29.

JK

122
Jan Swart van Groningen, ca. 1500-ca. 1535
Portret van Karel van Gelre
1528
paneel, 57 x 45 cm
Arnhem, Gemeentemuseum

Jan Swart van Groningen schilderde omstreeks 1528 dit portret van de hertog van Gelre, dat nog zijn oorspronkelijke lijst heeft behouden. Tot de bekendste werken van Jan Swart van Groningen behoren de houtsneden voor de Vorsterman-Bijbel (cat. 92), die in 1528 te Antwerpen werd gedrukt. Karel van Egmond (1467-1538), was hertog van Gelre van 1492 tot z'n overlijden in 1538. Hij was tevens hertog van Gulik en graaf van Zutphen. Zijn regeringsperiode was vervuld van strijd tegen de Habsburgers: Maximiliaan I, Philips de Schone en Karel V, die allen meenden aanspraak te mogen maken op Gelre. Gesteund door zijn veldheer Maarten van Rossum bestreed hertog Karel zijn machtige naamgenoot aanvankelijk met succes. De strijd van Karel van Gelre tegen Karel V kreeg een extra dimensie toen de hertog een bondgenootschap aanging met koning Frans I van Frankrijk. Zijn opvolger Willem van Gulik kon de ongelijke strijd tegen de keizer echter niet volhouden en moest in 1543 Gelre en Zutphen afstaan aan Karel V bij het verdrag van Venlo. Hiermee kwam een einde aan de jarenlange strijd van Gelre tegen het Habsburgse eenheidsstreven.

Literatuur: Nijmegen 1989, p. 28-35.

WF

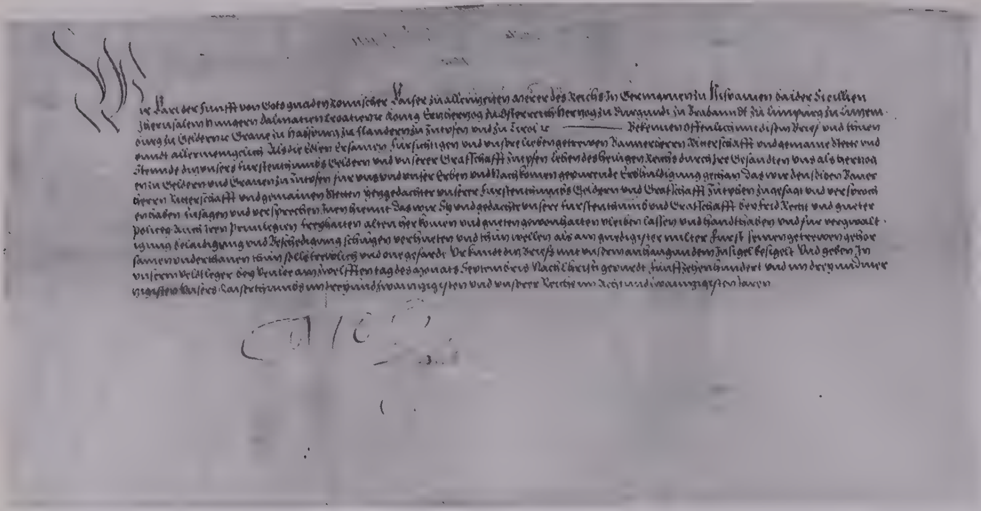
123
Cornelis Antonisz, 1499-na 1533 (toegeschreven)
Ruiterportretten in harnas van: Adriaan van Croy, René van Nassau, Philips van Lalaing, Maximiliaan van Buren, Maarten van Rossum, Karel van Orléans en Willem van Gulik
Antwerpen (Hans Liefrinck de Oude), ca. 1540
zeven ingekleurde houtsneden, elk ca. 40 x 29 cm
Amsterdam, Rijksmuseum Prentenkabinet, inv. 32:170, 32:150, 32:168, 32:143, 32:178, 32:147, 32:159

In de oorlog tegen Frankrijk van 1542 tot 1544 streden de eerste vier personen aan de zijde van Karel V, de andere drie aan Franse dan wel Gelderse zijde. Alle houtsneden zijn voorzien van het wapen van de betreffende personen en behoren ongetwijfeld tot een reeks die in 1544 werd gedrukt en uitgegeven door Hans Liefrinck de Oude te Antwerpen. Adriaan van Croy (ca. 1500-1553), graaf van Roeulx, werd samen met Karel V opgevoed en heeft zich, tijdens de regering van Maria van Hongarije, bijzonder verdienstelijk gemaakt als opperbevelhebber in de oorlog tegen Frankrijk van 1536 tot 1537 en later bij het beleg van Terwaan in 1552, toen de Nederlanden opnieuw in een oorlog tegen Frankrijk waren verwikkeld. René van Nassau (1518-1544), prins van Oranje begon zijn loopbaan als militair in 1537 eveneens in de oorlog tegen Frankrijk. Na de dood van zijn vader Hendrik van Nassau in 1538 erfde hij het prachtige paleis in Breda. In 1542 werd hij verrast door de inval van Maarten van Rossum in Brabant. Hij sneuvelde in 1544 bij het beleg van

St.-Dizier. Willem van Nassau, prins van Oranje, werd zijn erfgenaam waardoor de vele erfgoederen onder één persoon kwamen. Philips van Lalaing (gestorven in 1555), graaf van Hoogstraten, volgde in 1544 René van Nassau op als stadhouder van Gelderland en Zutphen. Maximiliaan van Egmont (gestorven 1548), graaf van Buren, werd in 1540 stadhouder van Friesland. Hij is de vader van Anna van Buren, die in 1551 trouwde met Willem van Oranje, waardoor het graafschap Buren overging naar het huis Nassau. Maarten van Rossum (1498-1555), heer van Poederoyen in de Betuwe, was veldheer onder hertog Karel van Gelre en na diens dood in 1538 in dienst van Willem van Gulik. Hij werd vooral berucht om zijn plundertochten en zijn aanval op Antwerpen in 1542. Na de nederlaag van Gelre in 1543 ging hij over in dienst van Karel V. Karel van Orléans was de tweede zoon van koning Frans I van Frankrijk en bij de Vrede van Crépy van 1544 tussen Frankrijk en Habsburg voorbestemd te huwen met de oudste dochter van Karel V, Maria, of met de tweede dochter van Karels broer Ferdinand. Als Maria de uitverkorene zou zijn dan zouden zij en Karel van Orléans Maria van Hongarije opvolgen als landvoogd en landvoogdes gedurende het leven van Karel V. Regentes Maria was hiermee zeer ingenomen omdat zij graag uit het ambt ontheven wilde worden. Karel van Orléans kwam in gezelschap van zijn stiefmoeder Eleonora, de zuster van Karel V en Maria van Hongarije, naar de Nederlanden om kennis te maken. De keizer nam de huwelijksafspraken evenwel niet serieus, maar voordat verdere plannen werden gemaakt stierf de hertog van Orléans in 1545. Op het laatste ruiterportret is Willem van Gulik afgebeeld. De dood van zijn vader hertog Jan III van Kleef in 1539 maakte van Willem een machtig man. In 1543 moest hij echter het nog maar net verworven Gelre en Zutphen al weer afstaan aan Karel V.

Literatuur: Baelde 1965, p. 250, 288, 289; Brugge 1962, cat. 133.

WF/JK



124

Oorkonde, betreffende de bevestiging van het verdrag van Venlo

12 september 1543
perkament, 27 x 38 cm, met de ondertekening van de keizer
Nijmegen, Gemeentearchief, OAN 561

Het Verdrag van Venlo, dat op 12 september 1543 tot stand kwam, mag worden beschouwd als een mijlpaal in de geschiedenis der Nederlanden. Willem van Gulik deed afstand van al zijn rechten op het hertogdom Gelre en het graafschap Zutphen, maar kon zijn erflanden Kleef, Gulik, Berg en Mark behouden. Hierdoor verkreeg Karel V de landsheerlijkheid over dit gewest. Ook werden wederzijdse rechten en plichten van Karel V enerzijds en de Gelderse onderdanen anderzijds in dit verdrag vastgelegd. De onafhankelijkheid van Gelre was hiermee definitief ten einde en het werd als laatste en zeventiende gewest aan de Nederlanden van Karel V toegevoegd (vergelijk cat. 121). René van Nassau werd belast met het stadhouderschap van Gelre. Ook de gevreesde Maarten van Rossum onderwierp zich aan Karel V en diende daarna in het leger van de keizer. Het Verdrag van Venlo betekende dus de afsluiting van een bittere en langdurige strijd tussen Gelre en de Bourgondisch-Habsburgse centralisatiepolitiek, waarbij de laatste zegevierde. In de bevestiging – dertien regels – van het verdrag van Venlo, die hier wordt getoond, belooft keizer Karel rechten, privileges en vrijheden van bannerheren, ridderschap en steden van Gelre en Zutphen te zullen handhaven.

Literatuur: Terlinden 1965, p. 172; Nijmegen 1989, p. 29.

WF/JK

125

Frans Hogenberg, 1535-1590

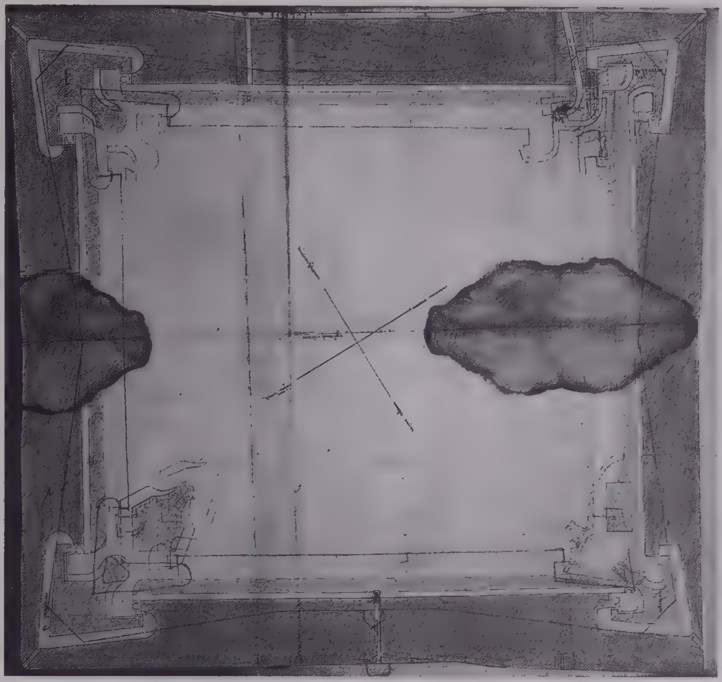
Leo Belgicus

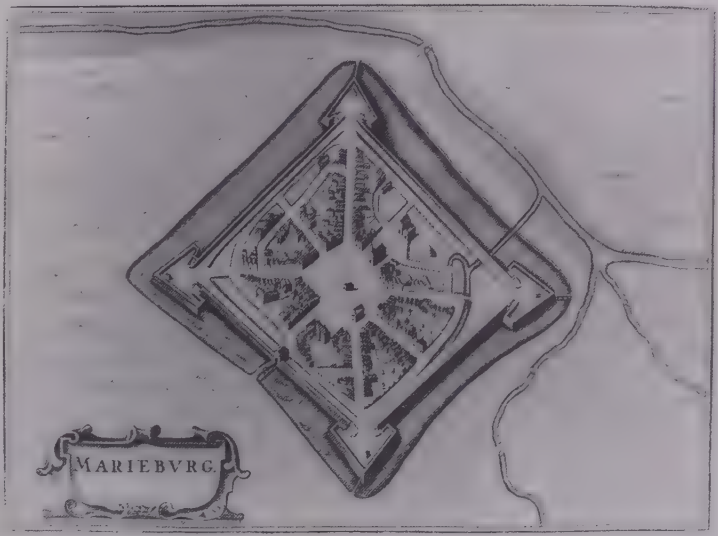
gravure in: M. Aitsinger, *De leone Belgico*, Keulen 1583
eerste staat 1583, 36,6 x 44,6 cm
Gent, Stadsarchief

De vroegste afbeelding van de Nederlanden in de vorm van een leeuw, werd ontworpen als titelblad voor de geschiedenis van de Nederlandse Opstand door Michael Aitsinger met als titel 'De Leone Belgico', uitgebracht in Keulen in 1583. Belgium was de gebruikelijke Latijnse naam voor de Nederlanden. 'Leo Belgicus' betekent dus niets anders dan Nederlandse leeuw. De kaart werd ontworpen en gegraveerd door Frans Hogenberg. Hoewel in 1648 de in deze leeuw gesymboliseerde eenheid van de Nederlanden ophoudt te bestaan, worden tot diep in de achttiende eeuw zeker vijftig van elkaar afwijkende heruitgaven op de markt gebracht. De 'Leo Belgicus' omvat het grondgebied van het huidige België, Nederland en Luxemburg. Dit hele gebied, de 'landen van herwaarts over', werd in 1548 door het Verbond van Augsburg verenigd tot de Bourgondische Kreits. Een jaar later werd de erfopvolging in de Nederlanden geregeld in de Pragmatieke Sanctie, waarbij de Nederlanden één en ondeelbaar werden verklaard.

Literatuur: Van der Heijden 1987, map 27.

WF/JK





126
Giovanni Maria Olgiati, ca. 1494-1557
Mariembourg, advies voor de modernisering van de vestingwerken
1553
pen op papier, ingekleurd, 79 x 53 cm
Turijn, Archivio di Stato, Architettura Militare, vol. IV, fol. 16 r

In tegenstelling tot overige door Olgiati gesigneerde kaarten van versterkingen aan de zuidelijke grenzen van de Nederlanden – ook in Turijn, alsmede van Maastricht in Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica, Cod. Barberiniano 4391A fol. 43 – waarop de bestaande verdedigingswerken in rood en de voorgestelde wijzigingen in zwart zijn weergegeven, is op de tekening van Mariembourg – 'marienboerchge' (fol. 16r) – het onderscheid tussen de oude en nieuwe fortificaties minder duidelijk. We zien tweemaal dezelfde ommuring, identiek in vorm maar verschillend in omvang; in zwarte lijnen de grootste en daarbinnen de kleinere (gedeeltelijk) in rood. Indien de kleurensymboliek van Olgiati's overige tekeningen ook zou gelden voor het advies voor Mariembourg dan zou de voorgestelde wijziging slechts hebben bestaan in een vergroting van de gehele omtrek. Het is echter niet waarschijnlijk dat Olgiati een dergelijke omvangrijke ingreep zou hebben voorgesteld zonder ook maar één detail van de bastions en courtines te wijzigen, temeer daar hij de merkwaardige inkepingen in de courtines naar het ontwerp van Donato Boni, in de citadel van Kamerijk (vol. IV, fol. 13) wel had rechtgetrokken. We hebben derhalve waarschijnlijk te maken met een weergave van de bestaande toestand van de verdedigingswerken. De aarden verhoging achter één van de bastions (zowel in rood als zwart weergegeven) komt in andere fortificatiewerken van Boni niet voor en stemt meer overeen met de moderniseringen die Olgiati elders had doorgevoerd. Kortom zowel de bestaande toestand als voorgenomen wijzigingen lijken tweemaal te zijn afgebeeld. Het moet echter niet worden uitgesloten dat we te maken hebben met een voorlopige, of zelfs foutieve kaart. De kaart is immers in tegenstelling tot alle andere kaarten van Olgiati van grensversterkingen in de Nederlanden (met uitzondering van een minder uitgewerkte tekening van Luxemburg, vol. IV fol. 31) niet gesigneerd en niet gedateerd, noch van commentaar voorzien. Niettemin geeft deze vroegste voorstelling van Mariembourg het meest nauwkeurige beeld van de oorspronkelijke verdedigingswerken naar het ontwerp van Donato Boni.

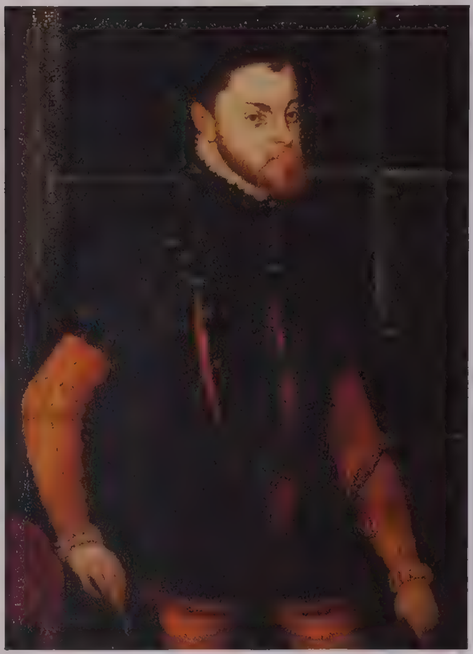
Literatuur: Van den Heuvel 1986/1987; Leydi 1989; Van den Heuvel 1991.

CvdH

127
Johannes Blaeu, 1596-1673
Mariembourg
gravure in: *Toonneel der steden van 's Konings Nederlanden*, Amsterdam 1649
55 x 36,5 cm (extern) 19,6 x 26 cm (intern)
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, BMH 60D21

De voorstelling van Mariembourg uit de stedenatlas van Johannes Blaeu, ontleend aan zestiende-eeuwse kaarten uit de stedenatlas van Braun en Hogenberg en de *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* van de Italiaan Lodovico Guicciardini, geeft een duidelijk beeld van de ligging van de vestingstad aan de rivier L'Eau Blanche en het stroompje La Brouffe, alsmede van haar interne structuur. Het patroon van de acht radialen, vier naar de bastions en vier naar het midden van de courtines, laat zich nog redelijk duidelijk aflezen. Alleen de radiaal tegenover de hoofdpoort is door de bouw van de kerk, kort na de uitleg van Mariembourg, enigszins gewijzigd. Ook de concentrische weg halverwege het plein en het centrum is nagenoeg verdwenen. De meeste huizen zijn rond het centrum en aan de radialen geconcentreerd, terwijl de bebouwing langs de courtines veel geringer is. Aan de rand van het plein bevindt zich de zestiende-eeuwse gouverneurswoning terwijl het bouwwerkje dat op het midden van het plein is weergegeven, een overwelfde stadsput is. De stadstoegang wordt gevormd door een poort in moderne Italiaanse stijl, zoals Donato Boni die ook in de ommuring van Antwerpen en in het fort Rammekens bij Vlissingen had toegepast.

CvdH



128
Alonso Sánchez Coello, 1531/1532-1588 (toegeschreven)

Portret van Philips II

omstreeks 1560
paneel, 24 x 18 cm
's-Heerenberg, Huis Bergh, inv. 119

Alonso Sánchez Coello, aan wie dit portret wordt toegeschreven, werkte als schilder aan het hof van Valladolid, de geboorteplaats van Philips II. Hij had zijn opleiding evenwel in Vlaanderen en Lissabon genoten. Hij stond onder invloed van Titiaan en nog sterker van Antoon Mor, met wie hij enige jaren samen in dienst was van kardinaal Granvelle. Dit schilderij is vermoedelijk een kopie naar Mor, die de vorst op dertigjarige leeftijd schilderde in wapenuitrusting na de slag van Saint-Quentin in 1557. Philips II volgde zijn vader op in 1555 als landsheer der Nederlanden en in 1556 als koning van Spanje. De opvolging van Philips II in de Nederlanden was door de Staten-Generaal, zoals op het einde van de jaren veertig was omschreven in de Pragmatieke Sanctie, zonder al te veel problemen goedgekeurd. In het Duitse Rijk had de opvolging van Karel V echter heel wat meer voeten in de aarde gehad en voor veel strijd gezorgd binnen de Habsburgse familie. De keizer had namelijk geen rekening gehouden met de aanspraken van zijn broer Ferdinand. Voordat het definitieve verdrag werd getekend, moesten vele diplomatieke onderhandelingen voorafgaan waarvoor Maria van Hongarije binnen een half jaar zelfs tweemaal naar Augsburg werd geroepen.

Literatuur: Terlinden 1965, p. 210; Brussel 1985, cat. B11; 's-Heerenberg 1987, p. 192, 199, cat. 119.

129
Valerio en Vincenzo Zuccherini, 16de eeuw

Portretten van Ferdinand I en zijn zoon Maximiliaan II

Venetië, midden zestiende eeuw
mozaïek (met lijst), 25,4 x 22,2 en 25,4 x 22 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras, inv. P 3054 en P 3056

Bij het verdrag van Worms in 1521 waren aan Ferdinand het aartshertogdom Oostenrijk en de andere Habsburgs-Duitse bezittingen toegewezen. Bovendien had Ferdinand recht op de keizerskroon door zijn benoeming tot rooms-koning in 1531. Hij wenste niet af te zien van deze rechten, die hij uiteraard ook veilig wilde stellen voor zijn zoon Maximiliaan. Door de bemiddeling van Maria kwam het niet tot een breuk tussen de Oostenrijkse en Spaanse tak. Het verdrag dat tot stand kwam en door de vier betrokkenen werd ondertekend, bepaalde dat Philips rooms-koning zou worden zodra Ferdinand zijn broer als keizer was opgevolgd. Deze titel zou overgaan op Maximiliaan, wanneer Philips na de dood van zijn oom de keizerstitel kreeg. Het mozaïek-portret van Ferdinand werd gemaakt naar een geschilderd portret dat Titiaan van hem vervaardigde in 1548; dat van Maximiliaan II is mogelijkerwijs gemaakt naar het portret dat Antoon Mor in 1551 van hem schilderde en dat zich momenteel in het Prado te Madrid bevindt. Hierover zijn de meningen echter verdeeld; ook wordt verondersteld dat een verloren gegaan portret dat Titiaan schilderde als voorbeeld heeft gediend. Maximiliaan II (1527-1576), trouwde in 1548 met Maria, dochter van Karel V. Van 1548 tot 1550 was hij regent in Spanje. In 1562 werd hij rooms-koning, in 1563 koning van Bohemen en in 1564 volgde hij tenslotte zijn vader op als keizer.

Literatuur: Terlinden 1965, p. 210; Mechelen 1987, cat. 206.

WF/JK

130

Lucas d'Heere, 1534-1584 (toegeschreven)

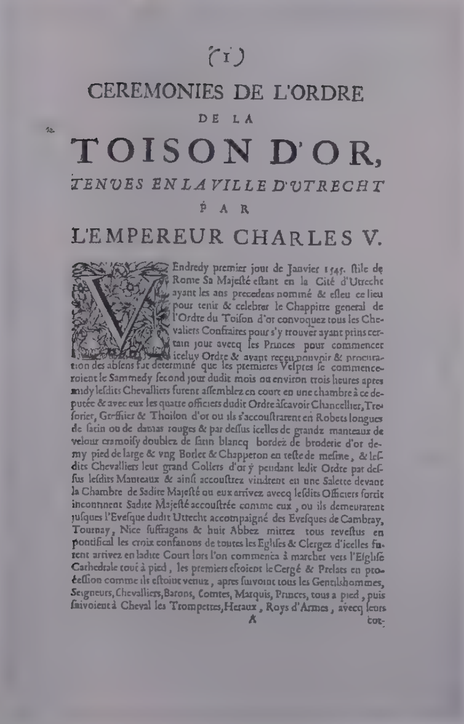
Portret van Karel V als souverein van de Orde van het Gulden Vlies

miniatuur in: Statuten, ordonnanties en wapenboek van het Gulden Vlies, na 1559
perkament en papier, 69 fol., 31 x 19,2 cm
Platten met oude roodfluwelen stof overtrokken
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, hs. 9080

In dit Franstalige wapenboek komen de tweehonderdnegen wapens voor van alle ridders van het Gulden Vlies tot 1575. De zes opeenvolgende grootmeesters tot en met Philips II zijn ten voeten uit geschilderd op perkament, gekleed in het ornaat van de Orde. Tegenover elk portret prijkt het volle wapen van elke grootmeester, behalve bij Karel bevindt zich daar nog een folio tussen. Op fol. 40v staat de beeltenis Karel. Op fol. 42r staat zijn wapen met het 'Plus Oultre'-devies en de attributen van de orde: Andreaskruis, vonkende vuurstenen en vuurslagen. In het borduurwerk van de mantelrand zijn de symbolen van de Orde van het Gulden Vlies en van het Bourgondische Huis aangebracht. De portretten en de tekst worden toegeschreven aan de Gentse schilder Lucas d'Heere. In een rekening vermeldde d'Heere terloops dat hij de portretten van de keizer en van Philips II naar het leven had geschilderd. Hij vermeldt de plaats waar het kapittel werd gehouden en geeft de lijst van de overleden ridders sedert de vorige bijeenkomst. De laatste tekst betreft de voorbereidselen van het kapittel van Gent in 1559, het eerste en tevens laatste, dat door Philips II werd voorgezeten. Onder andere wordt hiervoor aangegeven in welke volgorde de wapens van de vliesridders moesten worden opgesteld.

Literatuur: Heins 1911, p. 9; Brussel 1987 (B), cat. 26.

CL



(1)

CEREMONIES DE L'ORDRE

DE LA

TOISON D'OR,

TENVES EN LA VILLE D'VTRECHT

PAR

L'EMPEREUR CHARLES V.

VEndredy premier jour de Janvier 1545. stile de Rome Sa Majesté estant en la Cité d'Utrecht ayant les ans precedens nommé & esleu ce lieu pour tenir & celebrer le Chappitre general de l'Ordre du Toison d'or convoquez tous les Chevaliers Confraires pour s'y trouver ayant prins certain jour avecq les Princes pour commencer iceluy Ordre & ayant receu pouvoir & procuration des absens fut determiné que les premieres Vespres se commenceroient le Sammedy second jour dudit mois ou environ trois heures apres midy lesdits Chevalliers furent assemblez en court en une chambre à ce deputée & avec eux les quatre officiers dudit Ordre àscavoir Chancellier, Tresorier, Greffier & Thoison d'or ou ils s'accoustrarent en Robes longues de satin ou de damas rouges & par dessus icelles de grandz manteaux de velour cramoisy doublez de satin blancq bordez de broderie d'or demy pied de large & vng Borlet & Chapperon en teste de mesme, & lesdits Chevalliers leur grand Colliers d'or y pendant ledit Ordre par dessus lesdits Manteaux & ainsi accoustrez vindrent en une Salette devant la Chambre de Sadite Majesté ou eux arrivez avecq lesdits Officiers sortit incontinent Sadite Majesté accoustrée comme eux, ou ils demeurarent jusques l'Evesque dudit Utrecht accompaigné des Evesques de Cambray, Tournay, Nice suffragans & huit Abbez mittez tous revestus en pontifical les croix confanons de toutes les Eglises & Clergez d'icelles furent arrivez en ladite Court lors l'on commenca à marcher vers l'Eglise Cathedrale tout à pied, les premiers estoient le Cergé & Prelats en procession comme ils estoint venuz, apres suivoint tous les Gentilshommes, Seigneurs, Chevalliers, Barons, Comtes, Marquis, Princes, tous a pied, puis suivoient à Cheval les Trompettes, Heraux, Roys d'Armes, avecq leurs

A cot-

131

Verslag over het generale kapittel van de Orde van het Gulden Vlies te Utrecht in januari 1546 gehouden

Zuidelijke Nederlanden, 1546
druk op papier, 30 x 21 cm
's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek, gevoegd bij hs. 76 E 10

De anonieme auteur brengt verslag uit over het generale kapittel dat door keizer Karel V in 1546 (januari 1545 oude stijl) te Utrecht werd gehouden, waarbij ook de gebeurtenissen op de dagen voor en na de kapittelvergaderingen uitvoerig zijn beschreven. Bij deze belangrijke gebeurtenis was Maria van Hongarije eveneens aanwezig, ook al mocht zij als vrouw niet alle plechtigheden bijwonen. De Orde van het Gulden Vlies was in 1430 opgericht door Philips de Goede en had formeel als hoofddoel de verdediging van het enige ware geloof. De leden van de orde moesten van adel zijn en de grootmeester van de orde steun en bijstand verlenen. Nieuwe leden zouden steeds in kapittelvergaderingen worden benoemd. De laatste bijeenkomst was in 1559 toen Philips II besloot geen kapittel meer bijeen te roepen. Ordeketens werden vanaf 1560 door het ordehoofd verleend. De Bourgondische symbolen, vuurslag en vonkende vuursteen, vormen ook de elementen van de keten van de Orde. Aan de keten hangt het Gulden Vlies (een gouden ramsvacht), waarnaar de Orde is genoemd. De kerkelijke plechtigheden tijdens het kapittel werden over drie dagen verdeeld: op de feestdag van de heilige Andreas, de beschermheilige van Bourgondië en patroon van de Orde, werd de mis ter ere van de patroonheilige opgedragen. De overledenen van de Orde werden de tweede dag in een mis herdacht en op de laatste dag was er een mis ter ere van Maria. Iedere dag droegen de ridders andere kledij, respectievelijk rood, zwart, en wit met rode kledij. De feestelijke optochten moeten een luisterrijk schouwspel zijn geweest en een ongelooflijke pracht hebben uitgestraald. Het verslag dat hier wordt getoond geeft een indruk van die feestelijkheden.

Literatuur: Brussel 1987 (B), p. 22-49, cat. 38.

JK

HOF EN HOFCULTUUR

1 *Het hof van Maria van Hongarije in de Nederlanden*

Regentes Maria van Hongarije verkoos het Brusselse paleis (cat. 101) op de Coudenberg van de hertogen van Brabant, als zetel van hof en regering, boven het paleis te Mechelen (cat. 18) van haar voorgangster Margaretha van Oostenrijk. Het paleis, waar Maria was geboren, zou vervolgens bijna vijfentwintig jaar lang haar vaste residentie zijn. De prachtige omgeving van Brussel met in het zuiden het uitgestrekte Zoniënwoud, het geliefde jachtdomein van de regentes, en de eveneens in de nabijheid gelegen zomerresidentie Tervuren zullen bij deze keuze ongetwijfeld een belangrijke rol hebben gespeeld.

Het hertogelijk paleis dateerde reeds van de elfde eeuw. In de veertiende eeuw werd het verbouwd. De voornaamste renovaties vonden echter pas in de vijftiende eeuw plaats, tijdens het bewind van de Bourgondische hertog Philips de Goede.[1] Beroemd in dit laat-gotische bouwwerk was 'de grote salon', waar in 1555 de abdicatie van Karel V plaatsvond. Tijdens deze plechtigheid zou Maria van Hongarije eveneens de door haar reeds vele malen uitgesproken wens openbaar maken om haar functie als landvoogdes te mogen neerleggen.[2] Maar ook de kapel, die tijdens Maria's regentschap definitief gestalte zou krijgen, oogstte veel lof.

Het paleis op de Coudenberg telde drie verdiepingen met eigen appartementen voor zowel de landsheer – wanneer hij tenminste in de Nederlanden was[3] – als voor de regentes. De grote zalen kwamen alle uit op een brede galerij. Hier vonden regelmatig vergaderingen plaats. Het paleis was rijk gedecoreerd met kostbare Bourgondische tapisserieën, schilderijen, glaswerk, beeldhouwwerken en objecten van goud en zilver. In 1731 zou het door de onachtzaamheid van een kok met al zijn pracht en praal in vlammen opgaan.[4]

In 1545 schonk Karel V zijn zuster stad en landgoederen van Binche en Mariemont (cat. 143).[5] Drie jaar later stonden er een kasteel en een jachtverblijf, die in pracht en praal niet hoefden onder te doen voor de renaissance-paleizen in Italië. Op 1 maart 1546 schonk Karel V Maria bovendien stad en landgoederen van de heerlijkheid Turnhout.[6] Na deze toewijzing werd ook het kasteel Turnhout tot renaissance-paleis omgebouwd. Zowel het paleis van Binche als het paleis van Mariemont werd ontworpen door de Zuidnederlandse bouwmeester en beeldhouwer Jacques Dubroeucq, die op 27 september 1546 door Maria werd aangesteld als bouwmeester in vaste dienst. In mei 1546 waren de werkzaamheden voor het jachtslot reeds gestart. De eerste funderingen werden echter pas in 1547 gelegd. In Binche was al in 1545 met de bouw begonnen, deels op de fundamenten van een ouder kasteel.[7] Het paleis van Binche lag binnen de muren van de stad en liep aan twee kanten samen met de muren van de vestingwerken. Het gebouw bestond uit twee etages met aan weerszijden een toren, waarvan een deel van de ramen uitkeek over het land.[8] Architectuur en ontwerp van het jachtslot Mariemont waren eenvoudiger dan van het kasteel van Binche. Aan één kant was het gebouwd tegen een heuvel met aan de voet het riviertje

de Haîne, aan de andere kant geïsoleerd door bossen. Rondom het slot lag een gracht. Het gebouw was rechthoekig, had eveneens twee verdiepingen en was bereikbaar via een ophaalbrug.

De glorie van de paleizen van Binche en Mariemont was van korte duur. Zij vormden de locatie voor de uitbundige huldigingsfeesten die in 1549 werden gehouden ter ere van Philips II (cat. 137), zoon en opvolger van Karel V als landsheer der Nederlanden. Vijf jaar later zouden ze, op last van de Franse koning Hendrik II, in brand worden gestoken. Bovendien liet deze vorst ook de stad Binche verwoesten uit wraak voor de hem aangedane schade aan zijn buitenverblijf Folembray.[9] Op de ruïnes liet hij de tekst beitelen: 'dwaze koningin, Folembray zal je bijblijven!'[10]

Toen Maria hoorde welk lot haar paleizen hadden ondergaan, schreef zij aan Granvelle: 'Ik dank u voor uw bericht over de grootmoedige daden van de koning van Frankrijk en zijn heren. Wat mij betreft, ik ben er trots op dat het hem behaagd heeft zich tegenover mij met zulk een ongehoorde haat te gedragen en dat hij zich door zijn woede tot zulke onwaardige handelingen heeft laten verlagen ... De materiële schade laat mij werkelijk koud ... ik ben er de vrouw niet naar om zó te hangen aan dergelijke dingen, dat mijn hart breekt als ik ze verlies. Het zijn vergankelijke zaken die men moet gebruiken als men ze bezit en waar men buiten moet kunnen als men ze niet heeft. En dat is al het verdriet dat ik er over heb'.[11] Verwoest was het prachtige paleis met zijn muzentuin, waarvan Brantôme had gezegd dat het de zeven wereldwonderen overtrof:[12] de Ceres van achtentwintig voet, de berg Parnassus van parelmoerschelpen, de Helicon-fontein met de negen witmarmeren muziekgodinnen, de vijver van purpersteen, die met moeite in één jaar tijd was voltooid, de tafel voor feestmalen waarin – met duizenden steentjes – de stad Binche was ingelegd en de triomfboog met het 'Plus Oultre'-devies.[13]

De kunstschatten uit het paleis te Binche waren evenwel tijdig in veiligheid gebracht in Mons, op een afstand van ongeveer tien kilometer. Het stadje Binche kreeg zijn oorspronkelijke staat grotendeels terug omdat het na de brand werd gerestaureerd. Van het paleis werden slechts de bijgebouwen in de oude staat teruggebracht. Zij raakten echter snel in verval toen de regentes in 1556 de Nederlanden verliet en ze werden in 1701 gesloopt. Dat is zo grondig gebeurd, dat de funderingen op het kadasterplan van 1787 zelfs niet meer te zien zijn.[14] Het slot Mariemont werd op last van de regentes gerestaureerd, maar pas in 1560, na haar dood, voltooid. Na de vernietiging in juni 1794 – opnieuw door Franse troepen – werd het slot nooit meer herbouwd, zodat tegenwoordig slechts de ruïnes herinneren aan zijn eens zo majestueuze bestaan.[15]

Het was in de omgeving van Binche en Mariemont waar Maria zich het best thuisvoelde. Van 1546 tot 1556 verplaatste zij zich talrijke malen met haar hofhouding en haar raadslieden naar Binche om zich, zodra daar ook maar enige gelegenheid toe was, voor de jacht naar Mariemont te begeven.[16]

Het slot Turnhout, dat regelmatig als woonplaats van Maria van Hongarije wordt aangeduid,[17] werd door haar maar weinig bezocht. Volgens de dagstaten in het archief te Rijsel is de regentes in de periode van 1546 tot 1556 slechts een tiental keren in Turnhout geweest. Onduidelijk is of zij daarbij ook daadwerkelijk in het slot verbleef. Opgetekend staat waar de 'koningin' dineert, slaapt en soupeert. Het is dus heel goed mogelijk dat zij Turnhout voor korte bezoeken aandeed en dat de maaltijden alsmede de overnachtingen in Brussel plaatsvonden. In het voorjaar van 1556 trok zij zich echter voor enige maanden terug op dit landgoed, omdat zij in Brussel na haar aftreden als regentes nog teveel in allerlei regeringszaken werd betrokken.[18] In het oude jachtslot, dat eveneens was omgetoverd tot een prachtig renaissance-paleis, kon Maria van Hongarije de laatste maanden van haar verblijf in de Nederlanden nog de bekoringen ondergaan van haar eigen schepping. De 'warande' of het wildpark, met prachtige exotische planten en marmeren fonteinen, toonde veel gelijkenis met die van Binche en Brussel. Er werden konijnen en fazanten gehouden ten behoeve van de voedselvoorziening van de kasteelbewoners. Men vond er bovendien de stallen voor de paarden en voor de jachthonden, alsmede een valkenhof dat alom een grote reputatie genoot.[19] In 1552 schonken de bestuurders van Turnhout de vorstin tweehondervijftig hectare heidevelden, gelegen in Oud-Turnhout, waarvan een deel werd

Afb. 41
Bernard van Orley, ca. 1488-1541
(en/of anderen, ontwerp, toegeschreven)
Maria van Hongarije als opperjachtmeester
Detail van 'de maand juli', uit de tapijtserie van de 'Jachten van Maximiliaan'
wol, zijde, goud en zilver
Brussel, ca. 1530
Parijs, Louvre, inv. OA 7318
(Photo R.M.N.)

ontgonnen. Maria van Hongarije liet er een 'koninginnehoeve' bouwen en een paviljoen waar men na de jacht kon verblijven. In het gebied ten noordoosten van Turnhout bezat zij bovendien uitgestrekte heidevelden die waren ontgonnen en tot op de dag van vandaag nog de naam 'koninginnekooi' dragen.[20]

Ook de burcht in de naar Maria van Hongarije genoemde en door haar in 1546 gestichte vestingstad Mariembourg (cat. 126 en 127) was haar eigendom. Deze deed evenwel slechts dienst als verdedigingsslot in tijden van oorlog.

Het Mechelse paleis, dat Maria van Hongarije had geërfd van haar tante Margaretha van Oostenrijk, werd op 7 maart 1547 verkocht aan de stad Mechelen. De inboedel liet Maria overbrengen naar haar kastelen van Binche, Mariemont en Brussel. De opbrengst van de verkoop van het paleis had Maria nodig voor de herstelwerkzaamheden aan de eerder genoemde kastelen. Enkele bijzonderheden over de Mechelse inboedel zijn hier het vermelden waard. Margaretha die, in tegenstelling tot Maria, liefst zo min mogelijk op reis ging, voelde zich het beste thuis in haar Mechelse paleis temidden van haar boeken en kunstschatten. Haar bibliotheek herbergde, naast vele prachtige handschriften, schilderijen en uurwerken, ook een rariteitenkabinet. Hierin bevonden zich de meest exotische voorwerpen, zoals de veren hoofdtooi van Montezuma, de Aztekenkeizer.[21] Hernán Cortés had in 1519 een deel van de schatten van Montezuma uit Mexico naar Spanje gezonden, ten geschenke aan koning Karel. Karel nam ze mee naar de Nederlanden

toen hij voor zijn keizerkroning op weg ging naar Aken, en schonk op zijn beurt weer een deel ervan aan zijn tante Margaretha.[22] Andere beroemde voorwerpen uit deze collectie zijn: de gouden zon en de zilveren maan; sieraden van goud en zilver in de vorm van vogels, tijgers, leeuwen, apen en honden; halsbanden, hoofdversieringen, schilden, wollen stoffen, bestikt met ornamenten en versierd met kleurige veren; wapens, harnassen, helmen, bogen, pijlen; juwelen, stenen, koralen, ringen en oorringen. Een indrukwekkende verzameling die door vele tijdgenoten, onder wie Dürer, werd geroemd.[23] Voordat ze naar Margaretha gingen, waren de kunstschatten te zien geweest in het paleis te Brussel. Na haar dood erfde Maria van Hongarije al deze kostbaarheden. Hiervan is helaas niets bewaard gebleven.

HOFHOUDING

Maria van Hongarije beschikte als landvoogdes over een hofhouding van meer dan honderdvijftig personen.[24] Zij werkten rechtstreeks voor de vorstin. Daarbij is het personeel voor onderhoud en bewaking van haar paleizen niet meegerekend. Dat viel onder de categorie 'algemeen'. Ceremonieel en etiquette beheersten het dagelijkse leven. Karel V verstrekte zijn zuster een jaargeld van zesendertigduizend pond per jaar. De helft van dit inkomen had zij nodig om haar hofhouding te betalen, waarvan alleen al drieduizend pond werd besteed aan het salaris van haar lijfwacht, die bestond uit één officier en vierentwintig boogschutters. Duizend pond was bestemd voor de instandhouding van haar eigen hofkapel.[25] Naast de dagelijkse uitbetaling werden jaarwedden verstrekt en ging een aanzienlijk bedrag op aan kost en inwoning van een groot aantal lieden. Bovendien werden grote bedragen uitgegeven aan levensonderhoud, kleding, giften, feesten, reizen en plechtigheden.[26] De leden van de hofhouding van Maria van Hongarije dienden zich te houden aan strenge regels die van tijd tot tijd werden aangescherpt. De ordonnantie, waarin alles stond beschreven, werd iedere drie maanden publiekelijk voorgelezen.

Het hof was onderverdeeld in vier afdelingen: de 'Kapel', de 'Kamer', het 'Huis' en de 'Stallen'.

De 'Kapel' vormde, hiërarchisch gezien, de belangrijkste afdeling. Hier waren ruim twintig mensen werkzaam: een eerste en tweede aalmoezenier, een kapelaan, verschillende priesters van wie enkelen ook zanger waren, een klerk met hulp, een blazer, zangers en koorknaapjes. De dagelijkse mis was een belangrijk onderdeel van het hofceremonieel van de vorstin. Hofmeesters en edellieden dienden haar daarheen telkens te vergezellen, maar ook naar de vespers en naar de mis op vooravonden van plechtige feestdagen.[27] Deze regel was ook van toepassing op alle vastendagen. Waarschijnlijk verzaakten de hofmeesters en edellieden regelmatig, want de order staat als enige regel voor de 'Kapel' opgenomen in de ordonnantie. Als kerkelijke feestdagen golden eerst en vooral Kerstmis, Besnijdenis des Heren, Maria-Lichtmis, Maria-Boodschap, Visitatie, Maria-Tenhemelopneming, Maria-Geboorte en Maria-Ontvangenis, de feesten van Pasen, Hemelvaart, de vigilie van Pinksteren en de dag van Pinksteren, het feest van de Drievuldigheid en van het Heilig Sacrament, de geboorte van Johannes de Doper op 24 juni, het feest van de apostelen Petrus en Paulus op 29 juni, Allerheiligen, Allerzielen, de feesten van de heilige Catharina, Andreas en Barbara, en de Advent.

Maria van Hongarije had grote belangstelling voor muziek. Op de meeste reizen liet zij zich dan ook vergezellen door haar hofkapel.[28] Zij bezat manuscripten met muziek van de beroemdste componisten uit die tijd. Vele muziekstukken zijn in opdracht van Maria gecomponeerd, andere aan haar opgedragen. Rogier Pathie was vanaf 1535 organist aan het hof van Maria van Hongarije en zou tot aan haar dood in 1558 een van de vertrouwenspersonen van de regentes zijn. Behalve als organist komt hij op de loonlijst ook voor als kamerdienaar en als controleur en griffier van het bureau.[29] Na het overlijden van de regentes kreeg hij een goede functie aan het hof van Philips II.

De privé-vertrekken van de regentes behoorden tot de 'Kamer'. Deze afdeling telde, buiten de mannelijke dienaren, twintig vrouwelijke leden. Zij staan niet vermeld op de loonlijst,[30] hadden echter kost en inwoning vrij en werden bovendien gekleed door de regentes. Wellicht ontvingen zij nog een wedde op jaarbasis, maar daarover staat niets in de bronnen. Aan het hoofd van deze vrouwelijke leden stond de grootmeesteres, bijgestaan door twee hofdames. Zij hielden toezicht op alle dames van de hofhouding, in de eerste plaats op de 'filles d'honneur', jonge meisjes van adel die aan het hof hun opvoeding kregen. De drie hofdames hadden een kamerdienaar, zeven vrouwelijke en vier mannelijke bedienden. Twee kamermeisjes en drie werksters hielden de vertrekken schoon. De 'lavandière du corps' waste de regentes. Bij het aankleden werd zij geholpen door de grootmeesteres en geadviseerd door de andere twee hofdames. De grootmeesteres sliep in hetzelfde vertrek als de regentes. De kamerheer moest er, samen met een assistent, op toezien dat geen heren zonder hun toestemming de damesverblijven konden binnengaan. Deze toegang was slechts voorbehouden aan de hofdwerg. De dokter met dienaar en een chirurgijn waakten over de gezondheid van de vorstin. Twee kamerdienaren en twee hulpen beheerden het tafelzilver, het linnengoed en de voorraadkasten.

Het 'Huis' was de meest omvangrijke afdeling, omdat hieronder ook de gastverblijven en de tafeldiensten ressorteerden. Het dagelijks maal en de bediening verliepen volgens een vastomlijnd programma en kenden een streng protocol. Al woonden niet alle personeelsleden aan het hof, zij gebruikten er wel de maaltijden. Iedereen had een vaste plaats en hiervan mocht geenszins worden afgeweken. Hoeveel mensen er aan tafel zaten, wat ze aten alsmede de porties die zij kregen opgediend, was allemaal aan regels gebonden. Deze gang van zaken vereiste een grote keukenbezetting. Deze was te onderscheiden in drie hoofdgroepen: de functionarissen van de broodkamer en de wijnkelder, de bedienden van de keuken en de dienaren die op de saus- en fruitafdeling werkten.

De algehele organisatie en het bestuur liepen via het bureau dat werd geleid door de opperhofmeester, twee hofmeesters, de schatmeester, de controleur, de griffier en een secretaris. Alle inkomende en uitgaande posten van alle afdelingen, dus ook die van de 'Kapel', de 'Kamer' en de 'Stallen', werden hier dagelijks opgetekend en gecontroleerd.

De 'Stallen', als vierde afdeling, werden beheerd door de opperstalmeester. Een gouverneur droeg de verantwoording over vier pages. De regentes had buiten de vierentwintig boogschutters met officier de beschikking over vier lakeien. Zij vergezelden haar niet alleen op reis, maar ook tijdens de jacht. Voorts werkten in de stallen een hoefsmid, een zadelmaker, vier stalknechten, een muildierdrijver met knecht, twee wagenmeesters en een leidsman voor de pakpaarden.

De paleispoort werd bewaakt door de portier en zijn bediende. 's Avonds om negen uur begaf eenieder zich naar de slaapvertrekken en een uur later moest het rustig zijn. Alle andere vertrekken, nissen en verborgen hoeken werden aan een grondig onderzoek onderworpen. Alle deuren werden geïnspecteerd en personen die de nacht niet in het paleis doorbrachten, werden gesommeerd te vertrekken. Daarna werd aan de ingang nog driemaal geklopt alvorens de poort werd gesloten tot vijf uur 's ochtends, wanneer de dag aan het hof zijn aanvang nam.

HOFORGANISATIE

De organisatie van het hof van Maria van Hongarije was tot in de kleinste details vastgelegd. Al deze voorschriften staan opgetekend in de hofordonnantie van de 'koningin', die werd opgesteld op 28 november 1555 (cat. 133).[31] Vijf dagen later vond de laatste afhandeling van haar zaken in de Nederlanden plaats, het opmaken van haar testament.[32] Het stuk van 28 november is de enige ordonnantie die we kennen over het reilen en zeilen van de hofhouding van de regentes. Tijdens Maria's werkzaamheid als regentes handelde zij volgens de regels die in 1525 door haar voor-

Afb. 42
Albrecht Dürer, 1471-1528
De dierentuin van het paleis in Brussel
Brussel, 1520
pentekening, 28,3 x 40 cm
Wenen, Bibliothek der Akademie der Künste (afb. naar facsimile-editie)

gangster Margaretha van Oostenrijk op papier waren gesteld. Volgens de hofordonnanties van Philips de Schone, Karel V, Margaretha van Oostenrijk en Maria van Hongarije onderging het hofleven van 1496 tot 1555 weinig veranderingen.[33] De regels werden steeds overgenomen en daar waar nodig gewijzigd, aangescherpt of weggelaten. Dat in 1555 een nieuwe ordonnantie werd opgesteld, heeft te maken met de overdracht aan haar opvolger. Op deze manier werd het bestaan van een groot aantal van haar hofdienaren, die Maria niet kon meenemen naar Spanje, veilig gesteld. Vele achterstallige salarissen en traktementen moesten nog worden uitbetaald, omdat in 1555 aan het hof gebrek aan geld heerste, waaraan de zich voortslepende oorlog tegen Frankrijk debet was.

Inzake de samenstelling van de hofhouding van Maria van Hongarije kan een betrouwbaar beeld worden geschetst, aangezien, verspreid over de gehele periode van haar regentschap, een zevental loonlijsten bewaard is gebleven en wel uit de jaren 1534, 1539, 1543, 1548, 1551 (2x) en bovengenoemde uit 1555.[34] Op deze loonlijsten staan naast de namen ook de gages opgesomd van alle edellieden en functionarissen die op bovengenoemde afdelingen werkzaam waren, maar ook van enkelen die buitenshuis werkten, zoals de conciërge van het paleis in Mechelen, die in 1534 en eveneens in 1543 twee sous per dag verdiende.[35] Maria's bouwmeester te Binche, Jacques Dubroeucq, kreeg in 1551 slechts één sou per dag uitgekeerd.[36] Hierbij dient echter wel te worden opgemerkt dat Dubroeucq en ook andere hofkunstenaars boven deze lage daguitkering giften voor uitgevoerde opdrachten ontvingen. Naast de loonstaten zijn ook nog duizenden dagstaten bewaard gebleven. Voor de eerste tien jaar, van oktober 1531 tot 1 januari 1541, zijn deze staten, op het jaar 1534 na, compleet. Maria's penningmeester Jean de Gyn[37] noteerde bijna dagelijks wat voor dag het was, waar de 'koningin' dineerde, soupeerde en sliep, wat de uitgaven waren van de vier afdelingen, of de hofhouding in Brussel achterbleef of mee op reis ging, welke speciale feesten er werden gehouden en wie er te gast was. Tot in de kleinste details werden de uitgaven opgetekend. Zo kwamen we via deze bronnen te weten dat twee bastaarddochters van keizer Maximiliaan I, Dorothea en Anna, als erejoffers aan het hof van Maria verbleven[38] en dat Maria voor de bruidskledij van Isabella, een andere natuurlijke dochter van haar grootvader, 19 el mooie en goede karmozijn rode velours voor een japon, 19 el rijke gouden brokaat op dunne

satijnen stof voor een andere jurk, 6 el excellent goudbestikt linnen, 12 el goede ruwe velours voor een rok, 12 el wit satijn voor een andere rok en nog eens 3 el wit satijn en 6 el Genuees zwart velours bestelde.[39] Maar de dagstaten informeren ons ook over tal van andere uitgaven: wat aan de muzikanten werd betaald, waar de regentes ging jagen, wat de kosten waren van de valkerij en de jacht, banketten die buiten werden gehouden in het veld, opdrachten aan kunstenaars en uitgaven van kunstaankopen, kosten van ontvangst van bijvoorbeeld het eerste bezoek dat haar zuster Eleonora Maria bracht toen zij getrouwd was met de Franse koning, dienst van het vervoer en de reizen die de regentes maakte alsmede de plaatsen die zij aandeed, aalmoezen, vergoedingen, giften en offerandes. Alleen al van deze tien jaar uit het leven van Maria van Hongarije kan, dankzij het degelijke werk van haar penningmeester, een nauwkeurig beeld worden verkregen van de dagelijkse bezigheden aan haar hof. De archiefstukken bevinden zich thans in het archief in Rijsel en werden in 1892 geïnventariseerd door Finot.[40] Van de jaren 1541 tot 1556 beschikken we over gemiddeld veertig dagstaten per jaar. Ook al zijn de gegevens veel minder uitvoerig dan die van De Gyn, dan nog geven zij ook over deze periode samen met de vijf bovengenoemde loonlijsten een goede kijk op de uitgaven en de samenstelling van het hof, de plaatsen waar Maria van Hongarije verbleef en de gasten die zij ontving.[41]

Zoals reeds werd opgemerkt, was het 'Huis' de meest omvangrijke afdeling, mede gezien het feit dat zij verschillende onderafdelingen herbergde. Het 'bureau' was hiervan de belangrijkste. Hier werd immers beslist over de inkomsten en uitgaven, en hier werd vastgesteld wie in dienst mocht treden. Ook de rechtspraak over alle functionarissen en dienaren, met uitzondering van zwaar criminele zaken, was voorbehouden aan het 'bureau', dat minstens driemaal per week zitting hield voor de diverse diensthoofden en andere personen die verantwoordelijk waren voor de uitgaven en voor het beheer van de goederen.

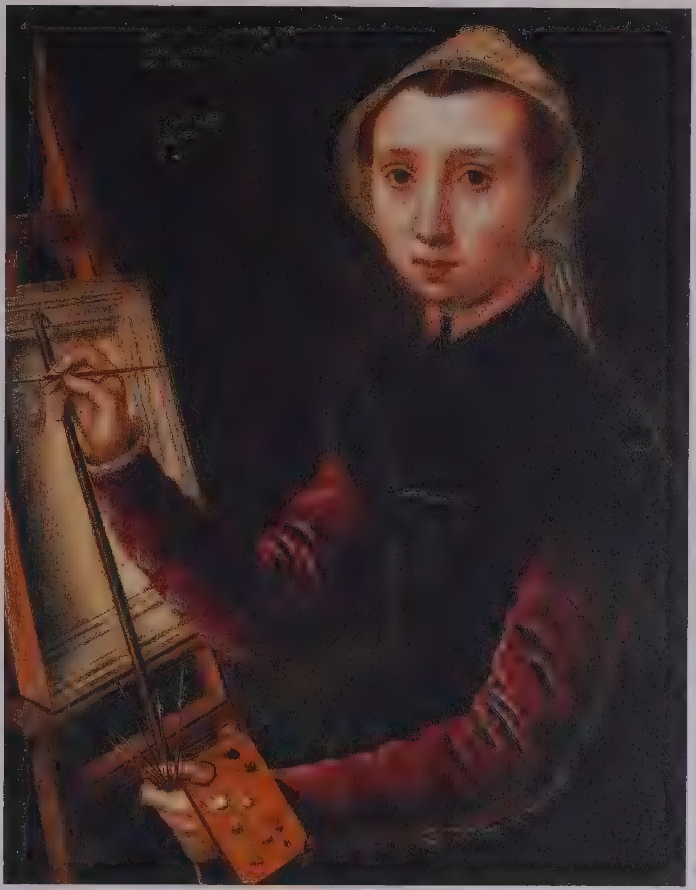
Een benoeming aan het hof geschiedde per ordonnantie en moest door Maria van Hongarije persoonlijk worden goedgekeurd. Daarna moest de betreffende hoffunctionaris de eed aan de regentes afleggen, welke vervolgens moest worden geregistreerd door het bureaupersoneel.[42]

Aan het hof kende men de gewone uitgaven, voor dagelijkse benodigdheden, en buitengewone lasten, zoals giften, aalmoezen, kleding en de niet-dagelijkse posten. De laatste werden per maand ingeschreven en door de regentes gecontroleerd. Als bepaalde kosten niet tijdig waren doorgegeven, dan mochten ze niet meer in rekening worden gebracht. Een voortdurende controle op elkaar was noodzakelijk. Toch werd hiermee regelmatig de hand gelicht. Vooral het zich toeëigenen van goederen die de 'koningin' toebehoorden, was een bijna onuitroeibare gewoonte waartegen streng moest worden opgetreden. Het was uitdrukkelijk verboden graan, vlees, gevogelte, wijn, was, kruiden of andere zaken aan derden te schenken of uit te delen. Alle voorraden werden in aanwezigheid van de hofmeester, de schatbewaarder, de controleur en de griffier ingekocht en bewaakt door de functionarissen die daarmee belast waren. Iedere veertien dagen moesten de uitgaven en de leveranties aan de regentes worden gemeld. De voorschriften staan voor alle vier de afdelingen nauwkeurig in de hofordonnantie van 1555 omschreven.

DAGINDELING

De dag ving aan om vijf uur, waarbij het de gewoonte was dat het ontbijt in de eigen vertrekken werd geserveerd. Het diner begon in de zomer om tien uur – 's winters om elf uur – en duurde ongeveer twee uur. In de ochtenduren hield de regentes zich bezig met bestuurszaken en in drukke tijden eveneens 's middags van drie tot vijf uur. Er werd gegeten in groepen, die volgens de strengste etiquette waren samengesteld. De tafel waaraan men at was de graadmeter van de rang en waardigheid die men bezat aan het hof van de regentes. Na het diner nam het personeel zijn normale dagelijkse bezigheden weer op, met uitzondering van de adel, aan wie het was toegestaan enkele uren na te tafelen of zich desgewenst voor conversatie te begeven naar de

Afb. 43
Catharina van Hemessen, 1527/1528–derde kwart 16de eeuw
Hofdame van Maria van Hongarije, zelfportret
gesigneerd en gedateerd: 'Ego Catarina de Hemessen me pinxi 1548' en 'etatis suae 20'
paneel, Mechelen 1548
Basel, Kunstmuseum Basel, inv. 6092
(foto: Colorphoto Hinz, Allschwil-Basel)



'damesruimte'. Na de vespertijd kon een kleine broodmaaltijd worden genuttigd. Daarna was het tijd voor het 'souper' en na afloop werden de avonduren gebruikt voor een gezellig samenzijn van adellijke dames en heren. De jonkvrouwen zaten dan op een lange bank en de heren stonden er in rangorde bij. De dames moesten zittend converseren of een spel doen en niemand mocht zich afzonderen.[43] Zij luisterden naar muziek of reciteerden verzen. Ook blijspelen en kluchten werden regelmatig opgevoerd. Voordat men ging slapen kon er nog een kleine maaltijd worden genuttigd.

TAFELCEREMONIE

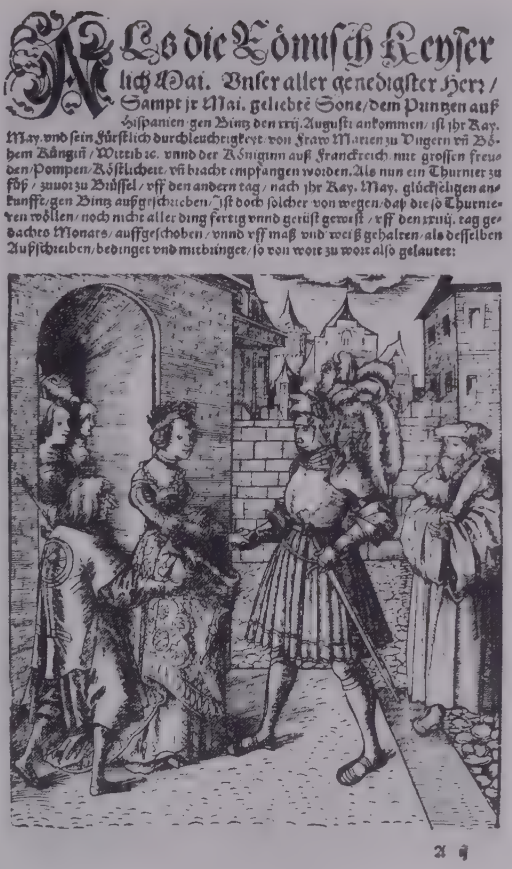
Over het tafelritueel aan het hof van Maria van Hongarije is maar weinig bekend. Aangezien de tafelgebruiken van 1474 tot 1647 bijna geen veranderingen hebben ondergaan,[44] kunnen we evenwel een redelijk betrouwbare reconstructie geven van de tafelceremonie, zoals die tijdens de regering van de regentes gebruikelijk zal zijn geweest.[45] Het dagelijks maal en de bediening van en door de hoffunctionarissen verliepen volgens een vastomlijnd programma. Er werd gegeten in de 'salle', waar voor iedere maaltijd twee tafels werden gezet – door planken op schragen te leggen – die werden bedekt met wit damasten tafellakens. De tafels waren eenvoudig gedekt. Als bord diende een stuk brood, de teljoor genoemd. Vorken werden aan tafel nog niet gebruikt, alleen lepels en messen. In de eetzaal was het buffet het belangrijkste meubel. Hierop werden alle benodigdheden gezet, inclusief wijn, bier en water. Het drinken van wijn was slechts voorbehouden aan de dames, buitenlandse gasten, de edellieden en aan de dienstdoende kapelaan. De andere heren dronken bier, vooral gerstebier. Het water werd alleen gebruikt om de handen te wassen.

Maria van Hongarije kon in één van haar privé-vertrekken of 'en public' de maaltijd

gebruiken. Indien zij alleen wenste te eten, werd zij bediend door haar hofdames. Buiten de hofmeester waren er geen mannen aanwezig. Aan de buitendeur stond de opperhofmeester en binnen de grootmeesteres.[46] Zij zag erop toe dat ieder contact tussen de dames, die bij de ingang de gerechten aannamen van de bedienden, en de heren werd vermeden. Als de regentes in het openbaar at, dan zat zij alleen aan een aparte tafel. Het was verboden zonder haar toestemming naar haar toe te komen of achter haar te gaan staan om te praten.[47] Nadat de koningin was bediend, konden hofdames, jonkvrouwen, kamermeisjes en andere dames hun plaats aan tafel innemen.[48] De enige man aan deze damestafel was de 'gentilhomme de chambre'. De kamermeisjes, werksters en vrouwelijke bedienden van de hofdames zaten aan een andere tafel samen met een aantal officieren, lakeien en dienaren. Deze functionarissen bedienden de dames en mochten niet verstek laten gaan, zulks op straffe van onthouding van eten en salaris.[49] Voordat de regentes de maaltijd tot zich nam, hadden reeds drie groepen gegeten: een groep van vijftien adellijke personen en twee groepen van respectievelijk zeventien en zestien dienaren. Deze achtenveertig personen konden zich daarna volledig wijden aan de bediening van hare Majesteit.[50] Als laatsten gingen dienstknechten en keukenhulpen aan tafel. Niemand mocht in de werkvertrekken het maal gebruiken. Opvallend is dat, behalve de lakeien, het stalpersoneel niet aanwezig was. Hoe dat werd geregeld staat niet in de hofordonnantie beschreven.

De gerechten waren, althans in hoge kringen als deze, door geheel West-Europa min of meer gelijk. De kookkunst werd van kok tot kok overgedragen. Een overvloed aan gerechten werd op tafel gezet, waaruit een keuze kon worden gemaakt. Als gekookt vlees kon worden opgediend een stuk rundvlees van ongeveer zestien pond, acht pond schapevlees, een schapeschouder, een kapoen of een flinke kip of twee kleine kippen. Als grootgebraad kreeg men schapevlees, kalfs- of geitevlees, varkens- of lamsvlees en een gans. Ook voor wat betreft het kleingebraad was er een royale hoeveelheid om een keuze uit te maken: enkele patrijzen, twee konijnen of een haas, zes kippen en zes duiven, pens, worstjes, kalfs- varkens- osse- en schapepootjes en varkensoren. Verder waren er nog verschillende soorten hachee en pasteien. Naast brood werden rijst en groenten geserveerd. Tot slot waren er fruit, oublies en kaas. De koks hadden zeven kilo vet per dag nodig om alle gerechten te bereiden. Ook werd veel gebruik gemaakt van kruiden; met name kaneel was zeer gewild, meer nog dan peper. Een aantal kruiden kwam uit eigen tuin, zoals saffraan, munt, gember, karwij, mosterdzaad, bieslook, uien, prei en knoflook. Nootmuskaat, kruidnagelen, foelie, verschillende soorten pepers en kaneel kwamen uit de oosterse landen. Bovendien werden allerlei kleurstoffen gebruikt om de gerechten op te fleuren, omdat het uiterlijk net zo belangrijk was als de smaak.[51]

Bovenstaande hoeveelheden gelden de dagelijkse maaltijden, waarbij een grote variatie aan gerechten werd opgediend. Tijdens de openbare hoffeesten was het aantal gerechten helemaal niet te overzien. Deze feesten waren er immers om macht en rijkdom te demonstreren en de regentes of de landsheer, indien hij daarbij aanwezig was, met familie het middelpunt van de belangstelling te laten zijn. Een voorbeeld hiervan was de Blijde Inkomst van Philips II in 1549, maar ook de feesten van de Orde van het Gulden Vlies vormden wat dat betreft een luisterrijk schouwspel. Voor het banket dat door de Orde werd gehouden op 3 januari 1546 tijdens het eenentwintigste kapittel in Utrecht, waarbij zo'n vijftig ridders met hun gevolg aanwezig waren, werd – exclusief brood en wijn – 66 pond per couvert uitgegeven.[52] Dit is een enorm bedrag, omdat in vergelijking de kosten – eten én loon – van één dag aan het hof van de 'koningin' net zoveel bedragen. Een ander voorbeeld is het feestmaal dat Willem van Oranje gaf op 12 december 1553 ter ere van het doopfeest van zijn dochter Maria, die door Maria van Hongarije ten doop werd gehouden. Voor dit banket werden besteld: 30 lamsbouten om in te zouten, 18 bouten voor pasteien, 26 roerdompen, 101 trapganzen, 3 reigers, 15 zwanen, 18 pauwen, 1 hert, 51 houtsnippen, 163 patrijzen, 6 hazen, 60 konijnen, 362 plevieren, 198 wintertalingen, 26 kalkoense hennen, 35 fazanten, 6 korhoenen, 200 kippen, 92 kapoenen, 74 eenden, 4 kalveren, 1100 rivierkreeften, 33 forellen, 50 forellenpasteien, 8 forellen in roomsaus, 89 gerookte tongen, 11 Mainzer



ALs die Römisch Keyserlich Mai. Vnser aller genedigster Herr / Sampt jr Mai. geliebtē Sone / dem Printzen auß Hispanien gen Bintz den xxij. Augusti ankommen / ist jhr Kay. May. vnd sein Fürstlich durchleuchtigkeyt von Fraw Marien zu Vngern vñ Böhem Königiñ / Wittib ꝛc. vnnd der Königinn auß Franckreich mit grossen freuden / Pompen / Köstlicheit / vñ bracht empfangen worden. Als nun ein Thurnier zu fůß / zuvor zu Brüssel / vff den andern tag / nach jhr Kay. May. glückseligen ankunfft / gen Bintz außgeschrieben / Jst doch solcher von wegen / daß die so Thurnieren wöllen / noch nicht aller ding fertig vnnd gerüst gewest / vff den xxiij. tag gedachts Monats / auffgeschoben / vnnd vff maß vnd weiß gehalten / als desselben Außschreiben / bedinget vnd mitbringet / so von wort zu wort also gelautet:

A ij

Vnd Ritterspiel.

Dem Bastardt Mingoual / der preiß im Raißspieß / vnd dem hindern theil desselben.

Dem Robles / der preiß im Schaffelin.

Vnd Herin Marck der preiß im Schlachtschwerde.

Vnd dem Grauen von Aigmont / den Danck in der Streitart.

Vnd letzlich Jr F. D. den danck des letzsten allgemainen Thourniers / oder des getrengs / Wie hievor gemeldt ist.

Die Abentheur des Finstern Schloß.

DEs volgendē tags hernach so der xxv. Augusti gwest. Hat man vnter dem Schloß / ausserhalb dem Stettlein / Jn einem weiten vnd grossen Garten / die Abentheur des finstern Schloß zuuersuchen / vñ bestehen angefangen / Vnd ist solche kurtzweil vnd Ritterspiel / von Hochgedachter Königinn Marien Seiner F. D. zu ehren vnd frewden / dermassen artlich / geschicklich / nach art vnd manier, als etwann von den Rittern auß Engelandt / oder Rittern von der Runden Thaffel / vnd König Artus Hoffgesinde vnd andern / Jn alten Historien vnd

B

Afb. 44

Leonhard Beck, ca. 1480-1542

Ontvangst van Philips II door Maria van Hongarije in Binche

Afbeelding in het Toernooiboek, eerder gebruikt in de *Theuerdank* als plaat 98

houtsnede, 1511-1515/1516

Londen, British Library (met dank aan Dr. Samuel Glotz, Binche)

Afb. 45

Leonhard Beck, ca. 1480-1542

Het avontuur van het verduisterde kasteel

Afbeelding in het Toernooiboek bij 'Die Abenteuer des Finstern Schloss', eerder gebruikt in de *Theuerdank* als plaat 95

houtsnede, 1511-1515/1516

Londen, British Library (met dank aan Dr. Samuel Glotz, Binche)

en 33 Westfaalse hammen. Daarbij kwamen grote hoeveelheden specerijen, zuidvruchten, suikerwerk, marsepein, noten en veel vaten wijn.[53]

FEESTEN AAN HET HOF

In de zestiende eeuw waren feesten in de open lucht bijzonder geliefd. Als de temperatuur het ook maar enigszins toeliet, trok men naar buiten. Zo werd in 1541 het huwelijksfeest van Christina van Denemarken (afb. 46) met de hertog van Lotharingen op grootse wijze gevierd in het park van het paleis op de Coudenberg. 's Middags trok een lange stoet voor de jacht naar het Zoniënwoud, waar in de buitenlucht het banket plaatsvond. Dit festijn ging gepaard met toernooien, paarden- en hondenrennen, dans en maskerades, theater en muziek met als slotstuk een groot vuurwerk.

Het meest beroemd tijdens het regentschap van Maria van Hongarije waren echter de feesten van Binche in de nazomer van 1549, die tot op de dag van vandaag vermaard zijn gebleven. De regentes had kosten noch moeite gespaard om de ontvangst de wonderbaarlijkste en meest grootse te laten zijn van alle onthalen die Philips II tijdens zijn Blijde Inkomst in de Nederlandse steden en gewesten te beurt zouden vallen. De feesten van Binche duurden acht dagen en zijn door verschillende tijdgenoten beschreven.[54] Op 23 augustus 1549 was de dag van ontvangst (afb. 44). Het eigenlijke feest begon op zaterdag 24 augustus met een open toernooi te voet op de binnenplaats van het paleis, waarbij drie lanswedstrijden en vijf wedstrijden met steekdegens werden gehouden. Tussendoor werden intermezzo's opgevoerd vergezeld van muziek. Hoofdzaak was dat de toeschouwers zich geen moment verveelden. De toernooibaan mocht daarom nooit leeg zijn. 's Avonds na het souper werden cadeaus uitgewisseld en was er een groot

dansfeest (cat. 137, 188, 213 en 214). Op zondag en maandag werd in het open veld en aan de voet van het kasteel het spel van de dwalende ridders of van het betoverde zwaard en het verduisterde kasteel (afb. 45) opgevoerd naar een Spaanse ridderroman. Dinsdag en woensdag waren rustdagen, maar op woensdagavond werd alweer een dansfeest gegeven met daaropvolgend een maskerade.[55] De volgende ochtend belegerden vierhonderd ruiters en zeshonderd infanteristen een burcht, die Maria speciaal voor dit spel had laten bouwen in de buurt van het jachtslot Mariemont. Daarna was er het zoveelste banket en ook tijdens de feestmalen waren er continu opvoeringen van spelen. De verschillende gangen tijdens het diner werden opgediend door als godinnen en nymfen uitgedoste dames. Vrijdag 30 augustus verplaatste het feest zich opnieuw naar Binche, waar op de grote markt een toernooi te paard werd gehouden.[56] Tegen middernacht werd iedereen uitgenodigd om in het kasteel het feestmaal te gebruiken dat wederom werd besloten met dans alsmede een feeëriek schouwspel in de betoverde kamer van het kasteel.[57] Hierbij werden vele sprookjesachtige taferelen ten tonele gevoerd, zoals een heldere hemel met fonkelende sterren, die ineens donker werd waarna het oranjebloesem ging regenen en andere parfumdruppels, gevolgd door een hagel van suikerbonen. Daarna kwam temidden van donder en bliksem een tafel met allerlei heerlijke gerechten vanuit de hemel naar beneden. Tot driemaal toe herhaalde dit fascinerende schouwspel zich en konden de gasten uitgebreid snoepen van alle heerlijkheden en excellente wijnen drinken die uit een rots stroomden. Zo

Afb. 46
Hans Holbein, ca. 1497/1498-1543
Portret van Christina van Denemarken
paneel, 171,1 x 82,6 cm, kort na 1538
Londen, The National Gallery, inv. 2475

Afb. 47
Bernard van Orley, ca. 1488-1541
Banket in de buitenlucht
ontwerp voor 'de maand juni' in de tapijtserie van de 'Jachten van Maximiliaan'
pentekening, tweede kwart 16de eeuw
Parijs, Louvre-Département des Arts Graphiques, inv. 20152
(Photo R.M.N.)

Afb. 48
Bernard van Orley, ca. 1488-1541 (en/of anderen, ontwerp, toegeschreven)
Maria van Hongarije met valk te paard en devies SPERO
Detail van 'de maand april', uit de tapijtserie van de 'Jachten van Maximiliaan'
wol, zijde, goud en zilver
Brussel, ca. 1530
Parijs, Louvre, inv. OA 7315
(Photo R.M.N.)

eindigden de feesten van Binche. Maria van Hongarije was in haar opzet geslaagd, zeker nu we daarop terug kunnen zien. De feesten gingen als legendarisch de geschiedenis in en in Spanje is nog steeds de uitdrukking bekend 'luisterrijker dan de feesten van Binche', waarmee wordt verwoord dat deze in feite onovertrefbaar zijn. Verslag van deze feesten is door verschillende tijdgenoten geleverd, van wie de belangrijksten zijn de Spanjaarden Calvete de Estrella (cat. 188) en Vicente Alvarez, edellieden die prins Philips hadden vergezeld tijdens zijn Blijde Inkomst.[58]

DE JACHT

Aan de Europese vorstenhoven, en dus ook aan het hof van Maria van Hongarije, gold de jacht als het hoogste en edelste vermaak. Het uitgestrekte en nabijgelegen Zoniënwoud (cat. 145) met een rijke wildstand bood daartoe ruime gelegenheid. De jachtpartijen van de regentes genoten alom bekendheid en men ging dan ook graag in op een uitnodiging. Het jachtseizoen liep ongeveer van eind juli tot begin februari. Om de wildstand op peil te houden was het uiteraard ten strengste verboden op andere tijden dan aangegeven te jagen. Met name diende daarbij het broedseizoen van kleinwild in acht te worden genomen, dat liep van Pasen tot 25 juli, het feest van Jacobus.[59]

Maria van Hongarije ging voor de jacht het liefst naar Binche of naar het Zoniënwoud. Namen staatszaken haar evenwel te zeer in beslag dan kon zij zich ook te Brussel verpozen in het nabijgelegen park. Het park ofwel de 'warande', dat vroeger voornamelijk dienst deed als wijn- en boomgaard,[60] had ten tijde van Philips de Goede al een verandering en uitbreiding ondergaan. Vanaf die tijd was de dierentuin (afb. 42), waarvan Dürer in 1520 een tekening maakte, uitgebreid met damherten en everzwijnen. Er liep zelfs een beer rond, die gezelschap kreeg van een leeuw en een leeuwin. Verder waren er konijnen en hazen, maar ook fazanten, pauwen en een vijver

vol met eenden en zwanen. De jachtreserves in het park waren echter voor het hof niet voldoende. Hiervoor was men aangewezen op het wild uit het Zoniënwoud, dat zo'n twaalfduizend hectare telde en alleen voor de jacht was voorbehouden aan de bewoners van het paleis op de Coudenberg. Als er ook maar even gelegenheid was, ging men naar dit jachtreservaat met de zomerverblijven Groenendaal en Bosvoorde of naar het aangrenzende Tervuren. Volgens de ordonnantie op de jacht en het jachthuis Bosvoorde, die Maria van Hongarije in 1543 (cat. 144) uitvaardigde, waren vijfentwintig mensen belast met het onderhoud van de jacht. De honden hadden permanent de beste verzorging nodig; na de jacht werden ze gewassen, geboend, gekamd en geborsteld. Zij kregen goed voer, sliepen op banken met stro, dat iedere dag moest worden ververst en in koude jaargetijden werden hun hokken bovendien verwarmd.[61] Voor een goede meute waren vierentwintig honden nodig voor de hertejacht, acht speurhonden, achtentwintig windhonden – reuen en teven – en zestien honden voor de jacht op wild zwijn.

Op hertejacht ging men in groot gezelschap. De knechten werden met de brakken op onderzoek vooruit gestuurd om het wild op te speuren. Waren er herten ontdekt, dan werd eerst met de opperjachtmeester overleg gepleegd. De hertejacht of perforcejacht – de jacht met paarden en honden – werd, nadat de brakken het wild hadden opgespeurd, voortgezet met jachthonden die het hert dwongen uit zijn verblijfplaats te komen. Daarna werd het hert net zo lang opgejaagd, totdat het zich doodmoe overgaf en de doodssteek kreeg toegediend. Het wil heel wat zeggen dat Maria van Hongarije in hoogst eigen persoon vanaf 1544 de functie van opperjachtmeester bekleedde voor Brabant. Zij was beroemd om haar jachtkwaliteiten, die zij zich voornamelijk eigen had gemaakt aan het hof van haar grootvader in Wenen en Innsbruck. Ten tijde van Maximiliaan I waren verschillende handschriften vervaardigd over het jachtbedrijf (cat. 147) en over het africhten van de roofvogels, het trainen van de paarden en de honden (cat. 148). Maria van Hongarije onderscheidde zich van de andere dames door in rijzit te jagen en kreeg door deze manier van het paard bestijgen de bijnaam van 'la mâle chasseresse', 'de mannelijke jageres'.[62] Haar valkerij stond bekend als de beste in Europa. Velen vroegen haar om ondersteuning bij de opleiding van valkeniers of om afgerichte vogels. De prachtigste valken werden haar als geschenk gestuurd. Aan valkesoorten bezat de regentes de sakervalk, de wijfjeskwartelvalk uit Sicilië, de Noorse, trotse giervalk, de witte valk, de grijze bergvalk, de zwarte valk, de rode valk of de duivel, de leeuwerikvalk en de blauwvoet uit Zuid-Duitsland en uit Hongarije.[63] Voor de jacht met roofvogels werden valken, havikken en sperwers gebruikt. Het africhten van deze beesten was zeer tijdrovend en bovendien een kwelling voor de vogels zelf. De valkejacht werd beschouwd als de meest edele variant van de jacht en was voorbehouden aan de adel. Met jachtvogels werd gejaagd op klein wild, zoals hazen, konijnen, eenden, fazanten, patrijzen en reigers. We onderscheiden de 'haut-vol', waarbij de vogel hoog vanuit de lucht zijn prooi aanvalt en de 'bas-vol' voor de jacht laag over de grond. In de tapijtenserie 'de jachten van Maximiliaan' (cat. 150), wordt de maand april aangeduid met de valkejacht (afb. 48). Een groots jachttafereel wordt hierop afgebeeld. Op de voorgrond, aan de rand van het Zoniënwoud, zien we een klein jachtgezelschap. Met de rug naar de beschouwer zit Maria van Hongarije in amazonezit te paard met een valk op de pols. Zij draagt een rijk gedecoreerd jachtkostuum. Op het zadel staat haar devies 'spero', 'mijn enige hoop is in God'.[64] De regentes is in gesprek met de jachtmeester, die haar waarschijnlijk verslag brengt van de plaats waar het beste kan worden gejaagd. Op de achtergrond zien we de jachtgebouwen van Bosvoorde voor het logement van de jagers, de hondenhokken, de paardenstallen en het valkenhuis. Maria wordt ook afgebeeld op het tapijt van de maand juli: de hertejacht, waar bij de vorstin in functie is van opperjachtmeester. Zij zit in rijzit te paard, waardoor ze de eerdergenoemde bijnaam verwierf (afb. 41). De weergegeven abdij is het 'rode klooster'. Naast de valkejacht en de perforcejacht, die niet alleen wordt toegepast bij de hertejacht maar ook voor de jacht op wilde zwijnen, vossen en dassen, is er ook nog de sluipjacht, waarbij gebruik wordt gemaakt van de boog. Welke jacht er ook bedreven werd, hij eindigde altijd met de verdeling van de buit en liep uit op een groot drink- en eetfestijn.[65]

2 *Muziek aan het hof van Maria van Hongarije*

Bij haar dood in 1558 liet Maria van Hongarije een uitzonderlijk grote verzameling muziekinstrumenten na. Haar secretaris en schatbewaarder Rogier Pathie tekende hiervan een voor de muziekwetenschap en met name de organologie, zeer waardevolle inventaris op, die in de koninklijke archieven van Simancas is terug te vinden.[66] Helaas rest ons niet meer dan dit papieren bewijs van het feit dat een dergelijke verzameling ooit heeft bestaan. Een samenvatting van de inventaris levert het volgende overzicht op: vijf viole 'da braccio'; twintig viole 'da gamba'; tien (messing) trombones waarvan sommige afgezet met zilver; éénenzestig fluiten van verschillende soorten, waaronder zes van ivoor en zeven Duitse dwarsfluiten; tweeënvijftig cornetto's, waaronder zwarte, ivoren met zilveren ringen, Moorse trompetten van verguld messing en stille zinken uit Duitsland; zestien schalmeien, waaronder twee 'contrabas' schalmeien en vier regaal-schalmeien; elf kromhoorns; zeven 'bordones'; twee contrabas instrumenten 'die fagot genoemd worden'; één contra-alt fagot; vier clavichorden, waarvan één lange van ebbehout (waarschijnlijk een klavecimbel); één 'dulçayna'; vier luiten en 'een stukje éénhoorn-hoorn, 4/8 delen wegende'. Met deze verzameling stak Maria zelfs een gepassioneerd muziekminnaar als Hendrik VIII van Engeland naar de kroon, waarmee gezegd is dat muziek meer dan een substantieel deel van haar leven moet hebben uitgemaakt.

Maria's opvoeding aan het hof van haar tante Margaretha van Oostenrijk, zelf een mecenas van formaat,[67] bestond onder andere uit een dagelijkse les op het manichordion (clavichord) door Hendrik Bredemers (1472-1522), die haar vader als organist had gediend. Maria begon haar clavichordlessen als kleuter van vier jaar, op latere leeftijd kwamen daar nog lessen op andere instrumenten bij en zelfs onderwijs in muziektheorie en compositie. Het klavieronderwijs werd later voortgezet tijdens Maria's verblijf bij haar grootvader Maximiliaan I in Innsbruck.[68] Het ligt voor de hand dat de hoforganist Paul Hofhaimer (1459-1537) haar leraar was. Hij was de beroemdste organist van zijn tijd en werd in 1515 bij gelegenheid van de feestelijkheden naar aanleiding van het 'dubbelhuwelijk' van Maria en Lodewijk II, door Maximiliaan in de adelstand verheven.

Of Ludwig Senfl (± 1490-1543), die toen deel uitmaakte van de keizerlijke kapel, zijn huwelijksmotetten voor de transactie van 1515 schreef of voor de werkelijke huwelijksvoltrekking in 1522, is niet zeker. Door het dubbelachrosticon is echter ontegenzeggelijk duidelijk dat het om deze echtverbintenis gaat. '*LU*st *MA*g mein Herz ... *D*arumb *RI*cht dich ... *WIG* *A*ll sach rings! ...'.[69] In een ander huwelijksmotet van Senfl is met het achrosticon 'Ma-ri-a', '*MA*n spricht was Gott zusammen füegt ...' waarschijnlijk ook Maria van Hongarije bedoeld.

Het is niet verwonderlijk dat Maria, gewend aan muziek van het hoogste niveau, bij het samenstellen van haar eigen hofkapel een kapelmeester van kaliber zocht. Haar keus viel op Thomas Stolzer (1485-1526), die cantor was in Breslau. Gezien zijn afwezigheid aldaar, begin 1522, en het door hem juist in die tijd geschreven motet 'Beati Omnes' (Psalm 127), waarvan de tekst betrekking heeft op huwelijkstrouw en vruchtbaarheid; is er een vermoeden dat hij zo zelf ook naar de positie van kapelmeester aan het Hongaarse hof heeft gesolliciteerd. In een brief,

gedateerd 8 mei 1522, gelastte Lodewijk in een mengeling van verzoek en bevel de kerkeraad, om 'priester' Thomas Stolzer naar Praag te zenden.

De frivole hofhouding van het jeugdige koningspaar, moet nogal een overgang zijn geweest voor de clericus Stolzer. De liefde voor dansen van Lodewijk en Maria wordt herhaaldelijk genoemd en Lodewijk, die zelf luit speelde, wordt in de kroniek van zijn kapelaan zelfs als een losbol gekarakteriseerd, die zijn koninkrijk verkwanselde. 'Corizator rex', 'Danskoning'![70] Uiteindelijk kreeg Maria de schuld omdat ze in haar gevolg allemaal 'boeven' mee had gebracht, die 'dansten, muziek maakten, en hoereerden met de dienstmaagden van de koningin ... onder de troon en onder het vloerkleed'.[71]

Er zijn echter talloze aanwijzingen die duiden op een heel andere Maria. Haar belangstelling voor geloofszaken komt ondere andere tot uiting in een speciaal verzoek aan Stolzer, om de juist verschenen Lutherse vertaling van psalm 37 'Erzürne dich nicht über die Bösen' te toonzetten. Het bewijs hiervoor vinden we in een door Stolzer zelf geschreven brief, gedateerd 23 februari 1526: 'so hat mein allergnädigste fraw mir den psalm Noli Emulari durch Luthern verteutscht zu componieren auffgelegt'.[72] Het monumentale zevendelige motet is een mijlpaal in de muziekgeschiedenis, omdat het de eerste niet-latijnse geestelijke polyfonie is. Interessant is bovendien dat Stolzer in de brief vermeldde bij het componeren rekening te hebben gehouden met het bereik van kromhoorns. Stolzer schreef nog drie Lutherse psalmmotetten, welke tezamen met de eerste veel navolging vonden.

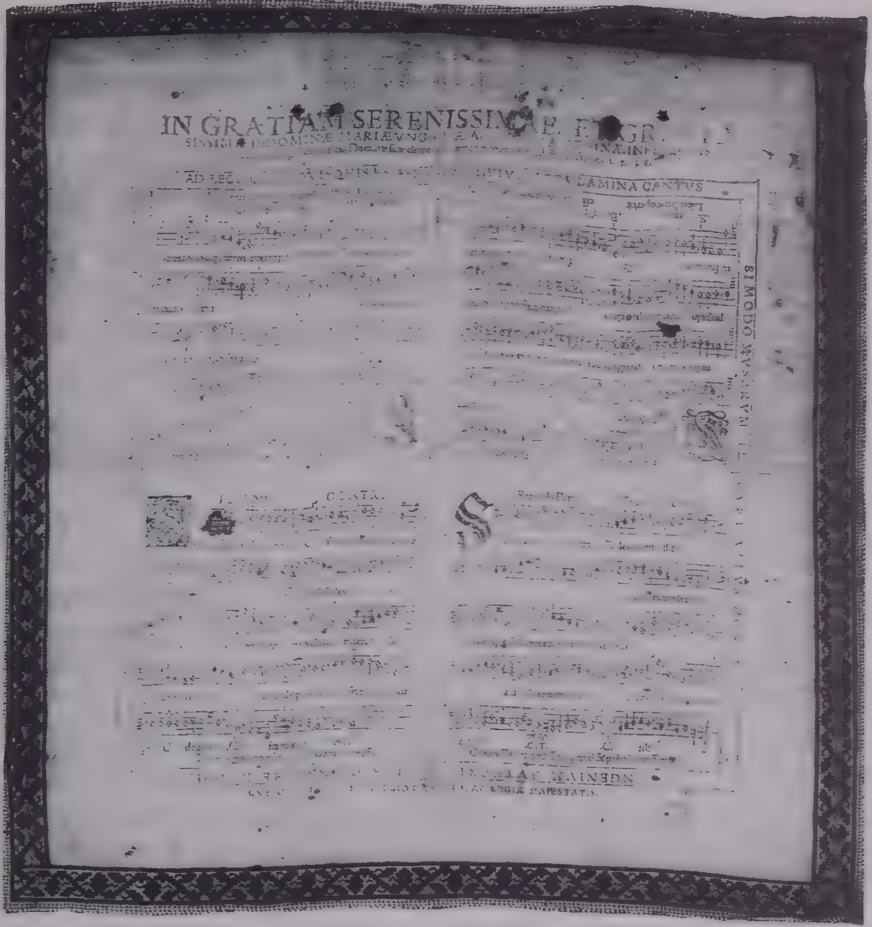
Stolzers verblijf aan het Hongaarse hof werd zijn meest produktieve periode.[73] Het geluk duurde echter niet lang: vier jaar na zijn benoeming verdronk hij in de Donau, enkele maanden vóór de vergelijkbaar tragische dood van zijn broodheer.[74] De dood van Lodewijk resulteerde in klaag- en troostliederen. Sommige, zoals '*MA*g ich *UN*glück nit widerstahn' dat als 'Königin von Ungarns Lied' werd overgeleverd, blijken echter al eerder geschreven te zijn. 'Ach Gott was soll ich singen' en 'Mag ich dem Glück nit danken viel', genoteerd als borduurwerk,[75] zijn zeker speciaal voor Maria van Hongarije bedoeld.

Pas nadat Maria van Hongarije in 1531 Margaretha van Oostenrijk was opgevolgd als regentes over de Nederlanden, kon zij zich opnieuw aan de vorming van een eigen hofkapel wijden. Al spoedig was deze drie keer zo omvangrijk als die van haar tante, met een kern van veertien volwassenen (zangers en spelers) en zes koorknapen, ook wel 'les six' genoemd. De zangers waren voornamelijk Nederlanders en de instrumentalisten kwamen vrijwel uitsluitend uit het buitenland. Paradepaarden onder hen waren de cornettisten (gelet op Maria's inventaris ongetwijfeld haar favoriete instrument) uit Milaan, de gebroeders Ludovico genaamd Muscadel en Antonio Visconte. Eén gambist was vast aan het hof verbonden maar meestal werkten er twee of meer. Een verslag van de luisterrijke feesten van Binche in 1549 vermeldt een tafereel waarbij nimfen en goden begeleid werden door een kwartet 'vihuelas de arco' ofwel gamba's.[76] In Binche vormde de dans een belangrijk onderdeel van het theatrale spektakel en zeker zullen luide ('hauts') blaasinstrumenten als schalmeien, cornetto's en trombones de begeleiding ervan hebben verzorgd.[77]

Blijkens betalingen zoals door Maria's zwager koning Frans I aan haar cornettisten, was het gebruikelijk om andermans musici in te huren. Soms werd Maria's gehele kapel door anderen gebruikt zoals in 1540 toen de burgemeester van Antwerpen een bezoek bracht aan 's-Hertogenbosch 'metter capellen en de sangeren van de coninginne'.[78]

Veel muzikanten hadden echter aan het hof ook andere taken zoals muziek kopiëren (let wel: calligraferen), instrumenten aankopen – hetgeen soms gepaard ging met reizen – en het werven van nieuwe krachten voor de kapel. Eerder genoemde Rogier Pathie had zich zelfs langzamerhand opgewerkt van organist tot administrateur en belangrijkste vertrouweling van de koningin.

Waarschijnlijk was het ook Pathie, die de Antwerpse muziekdrukker Tielman Susato bij Maria van Hongarije introduceerde, waaraan laatstgenoemde het privilege ontleende om in 1543 zijn eerste chansonalbum aan haar op te dragen.[79] Susato's zevende bundel werd opgedragen aan



Afb. 49

Op linnen gedrukt vierstemmig canon

van Benedictus Appenzeller, *Sancta Maria succure miseris*, opgedragen aan Maria van Hongarije, 1548

Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, sign. VI 18.6.13 C LP

Lazarus Tucher (Doucher), een handelaar die in Engeland instrumenten kocht voor het hof te Brussel (cat. 151-153). Deze wereldlijke chansons waren bestemd voor intiem musicerende gezelschappen zoals ze ook vaak op schilderijen staan afgebeeld en zoals Maria ze ongetwijfeld ter harer verpozing dan wel vertroosting in haar privé-vertrekken heeft beluisterd.

In tegenstelling tot de vrijelijk gecomponeerde chansons, was het geestelijke repertoire aan eisen gebonden, namelijk die van de liturgische functie. De grote hoeveelheid missen en magnificat-zettingen in dat deel van de muziekcollectie, dat bewaard is gebleven,[80] wijzen echter toch op een grote variteit in deze officies. Omdat tijdens Maria's regering nog boeken met gregoriaanse gezangen werden aangekocht, moet men bovendien aannemen dat de meerstemmige muziek werd afgewisseld met gregoriaans. Maria volgde hierbij de om politieke redenen sterk aan Rome gebonden traditie van het Habsburgse hof. Dit hield ondermeer in dat voor het uitvoeren van motetten in de kerk een speciale toestemming, een 'mandatum Regiae Maiestatis' vereist was. Het motet maakte geen deel uit van de liturgie en was derhalve alleen buiten de eigenlijke misviering toegestaan. In niet-kerkelijke context hebben regelmatig gelegenheids-motetten (ook wel staatsmotetten genoemd) geklonken. Deze werden met name door Maria's kapelmeester Benedictus Appenzeller (ca. 1480/1488 – na 1558) gecomponeerd. Zijn motet 'Felix es regno Francisce', gold als wederdienst voor de aan Maria opgedragen bundel *Cantique VI Oeuvres Lyriques* van de Franse dichter Clément Marot (1496-1544). Diens vertaling van psalm 130 zette Appenzeller op muziek, welke in 1542 werd gedrukt. Hiermee introduceerde Maria indirect ook in de Nederlandse muziek de psalmvertaling. Met het oog op haar sympathie voor humanistische denkbeelden en haar correspondentie met Erasmus, zou Appenzeller's klaagzang op diens overlijden 'Plangite Pierides', zeer wel op Maria's verzoek kunnen zijn geschreven.

Een aantal namen van musici die in de loop der generaties verbonden waren aan het

Habsburgse hof, zoals Pierre de la Rue en Clemens non Papa, is terug te vinden in de archieven van de Illustre-Lieve-Vrouwe-Broederschap uit 's-Hertogenbosch. Maria's eerste muziekleraar, Hendrik Bredemers, was zelfs een gezworen lid van de Broederschap. Ook Benedictus Appenzeller komt in de rekeningen voor. Toen 's-Hertogenbosch in 1546 op een reis naar Utrecht voor het daar te houden kapittel van het Gulden Vlies werd aangedaan, verzorgde Appenzeller een mis in de kapel van de Broederschap in de St.-Jan met behulp van 'les six'. Bij die gelegenheid werd Appenzeller's vrouw onder de buitenleden van de Broederschap opgenomen. Zijn *Quarti toni Magnificat* uit de collectie van Maria van Hongarije (Montserrat Ms. 769) is ook terug te vinden in codex 73 van de Broederschap. Het motto van de Broederschap 'Sicut lilium inter spinas' werd zelfs door Rogier Pathie als tekst voor een motet gebruikt, waarschijnlijk ter gelegenheid van één van 's koningins bezoeken aan Den Bosch. Zeker is dat het motto ter ere van de Broederschap door Clemens non Papa speciaal werd belicht in zijn motet 'Ego flos campi', door het fragment 'sicut lilium inter spinas' daarin contrasterend te toonzetten. Misschien is de mis 'Ego flos campi' van Pierre de Manchicourt, opgenomen in het zogeheten *Reyna M.*-manuscript (Ms. 768) te Montserrat, ook tot de Broederschap terug te voeren.[81]

Petrus Alamire, de beroemdste muziekkopiist en calligraaf van zijn tijd, werkte aan het eind van zijn leven zowel voor de Broederschap als voor het hof van Maria. Helaas werden Alamire's verluchtingen uit de in Spanje bewaard gebleven boeken weggesneden, zodat een vergelijking met goed bewaard gebleven manuscripten zoals die uit Den Bosch (Codex 72 a,b,c) en andere behorende tot het zogenaamde 'hof-complex', niet meer mogelijk is, zolang de losse initialen niet zijn teruggevonden.[82] Twee aan Alamire toe te schrijven letters in Rijksmuseum Het Catharijneconvent zijn vermoedelijk uit dit handschrift afkomstig (afb. 50).

Met de codices uit Montserrat hebben we slechts een deel van de indrukwekkende verzameling muziek die Maria tijdens haar leven vergaarde tot onze beschikking. Om ons een nauwkeuriger beeld te vormen zijn we ook hier op de inventaris aangewezen. Pierre de la Rue en Josquin zijn daarin ruim vertegenwoordigd, maar ook van Gombert, Clemens non Papa, Manchicourt, Mouton, Ockeghem, Crequillon en Willaert, om de belangrijksten te noemen, had Maria meer werken in haar bezit. Het is duidelijk dat Maria van Hongarije zich wat de muziek betreft, omringde met het beste wat haar tijd te bieden had.

3 *De Librije van Maria van Hongarije*

'Maria, 's Keizers zuster, schept haar genoegen in Latijnse handschriften ... De rollen worden omgekeerd; de monniken zijn ongeletterd en de vrouwen verdiepen zich in boeken' schreef Erasmus in een brief van 24 maart 1529 aan Jean Vergara.[83]

HERKOMST VAN DE BIBLIOTHEEK

In het boekenbezit van Maria van Hongarije dient eerst en vooral duidelijk onderscheid te worden gemaakt tussen de handschriften en drukken uit de librije van Margaretha van Oostenrijk[84] en de eigenlijke bibliotheek van de koningin. Margaretha van Oostenrijk duidde haar neef, keizer Karel als erfgenaam aan. Dit betekende dat de vorst ook de rijke Mechelse bibliotheek erfde, op enkele boeken na die Margaretha aan derden legateerde.[85] De keizer, die maar zelden in de Nederlanden verbleef, liet in 1531 de bibliotheek overdragen aan Maria van Hongarije. De bibliotheek van Margaretha was volgens de inventaris[86] van 1523-1524 driehondervijfendertig handschriften en vierenveertig drukken groot. Na haar dood in 1530 bleef de boekerij voor het grootste deel in Mechelen onder de hoede van Etienne Luillier, Margaretha's bibliothecaris, die vanaf 1531 deze functie eveneens vervulde voor Maria van Hongarije. Dit blijkt uit betalingen aan hem gedaan voor het brengen van boeken naar Brussel. In 1536 had de bibliothecaris 'het eerste volume van Froisart, dat zich in voornoemde bibliotheek bevond, van Mechelen naar Brussel gebracht ... en eveneens twee missalen en een groot gezangenboek voor de eredienst van de hofkapel';[87] ofwel 'aan Etienne Luillier, verantwoordelijke voor de bibliotheek en de kabinetten in Mechelen, voor het halen van vier boeken en twee genealogieën en het tonen van die werken aan Scepperius' (Cornelius de Schepper).[88] Uit deze vermeldingen blijkt overigens dat behalve ambtsbesprekingen tussen de koningin en de keizerlijke ambassadeur, ook literaire en historische onderwerpen ter sprake kwamen.

Pas op 5 februari 1556 verhuisde de hele 'Mechelse' bibliotheek naar Turnhout. Om Maria, die 'haar taak als regentes naar behoren had vervuld' te danken had de keizer haar in 1545 de heerlijkheid Turnhout geschonken en eveneens in die periode stad en land van Binche en Mariemont. Op een niet nader te bepalen datum, had Maria van Hongarije een zestigtal meest kostbare boeken naar Binche en Mariemont laten overbrengen waar ze in augustus 1550 werden geïnventariseerd.[89] Het andere deel van de boeken werd waarschijnlijk, na de verkoop van het paleis in Mechelen in 1547, verdeeld over de paleizen in Brussel en Turnhout. We weten niet wie voor de keuze verantwoordelijk was, maar mogen aannemen dat het volgens de wens van de regentes was gebeurd. Een aantal codices zoals de befaamde *Codex aureus*[90] of de *Apocalypse figurée* werd waarschijnlijk op grond van kostbaarheid uitgekozen. We kunnen vaststellen dat zevenentwintig titels over geschiedenis handelen, dat wetenschappen, zedenleer en politiek een groep van negentien titels vormde en dat vroomheid slechts door acht titels was vertegenwoordigd, waaronder de twee bovengenoemde kostbare codices. Vijf literaire werken en niet minder dan zeven exemplaren in het Latijn en in het Frans van de *Decretales* vullen de lijst aan. Bij nader

onderzoek blijkt dat enkele van de in de inventaris opgesomde boeken niet uit de nalatenschap van Margaretha van Oostenrijk komen, namelijk een exemplaar van de *Somme rurale*, een *Vita Christi*, een niet nader de identificeren werk *La service du roy catholique* en een exemplaar van de *Cité de Dieu* van de heilige Augustinus in Franse vertaling (cat. 156), waarover uitdrukkelijk wordt vermeld dat het aan de koningin toebehoorde. Van de overige niet opspoorbare codices, die in de inventaris worden genoemd, veronderstelt men dat zij eveneens Maria's bezit waren.

Toen in juni 1554 de kastelen van Binche en van Mariemont in vlammen opgingen door toedoen van het Franse leger, waren de boeken en andere kostbaarheden gelukkig in Bergen (Henegouwen) veilig gesteld. Op enkele titels na, is het precies de selectie uit Binche die in 1556 samen met andere kunstschatten naar Spanje werd verscheept onder de hoede van Maria's secretaris en kapelmeester, Rogier Pathie.[91] Driehondertweeëndertig boeken uit de librije van Margaretha van Oostenrijk bleven tot in mei 1559 in Turnhout. Toen werden ze in ontvangst genomen door Viglius van Aytta die enkele weken voordien door Philips II tot koninklijk bibliothecaris voor de Nederlanden was aangesteld met de opdracht alle boeken uit de Bourgondische verzamelingen, die nog verspreid stonden in de verschillende kastelen, in Brussel samen te brengen. Van de boeken, die ooit hadden toebehoord aan Margaretha van Oostenrijk, werd geen nieuwe inventaris opgesteld. Viglius ondertekende een exemplaar van de lijst die in 1556 te Turnhout was opgemaakt met de vermelding dat hij de bibliotheek van 'Maria van Hongarije' in ontvangst had genomen. Op deze lijst staan twee ondertitels die om uitleg vragen. De eerste luidt: 'Boeken afkomstig van Monseigneur de Bièvre'. Hiermee zijn bedoeld handschriften uit de bibliotheek van Antoon, groot bastaard van Bourgondië (een natuurlijke zoon van Philips de Goede). Van de acht codices onder die titel vermeld, zijn er drie later in het bezit van Margaretha van Oostenrijk geweest. We weten niet op welke manier de andere vijf in Turnhout zijn geraakt. De tweede ondertitel luidt: 'Boeken afkomstig uit Habarcq'. Maar liefst zestig titels worden hierna vermeld. Habarcq is een dorp bij Arras en ook een heerlijkheid in dezelfde streek waarvan de eigenaars de naam 'Habarcq' droegen. Uit eigentijdse archivalia blijkt dat leden uit deze familie in dienst hebben gestaan van de koningen van Frankrijk en van de hertogen van Bourgondië.[92] Wij hebben geen verklaring voor het feit dat te Habarcq tweeëndertig handschriften van Margaretha van Oostenrijk hebben gelegen en achttien andere die waarschijnlijk Maria's eigendom zijn geweest.

De publikatie van de Turnhoutse inventaris door Gachard in 1845 onder de titel 'La bibliothèque de Marie de Hongrie' bevestigt de opvatting dat het hier om Maria's bibliotheek gaat, hetgeen natuurlijk strikt genomen niet juist is,[93] al bevinden zich in deze lijst enkele boeken die niet uit Margaretha's librije stammen en waarvan men wellicht moet aannemen dat zij aan Maria hebben toebehoord. Ze vertonen – voor zover bewaard – evenals Margaretha's boeken die in de Nederlanden achterbleven, het gearmorieerde ex-libris (cat. 160) van Maria van Hongarije. Dit betreft het *Speculum dominarum* van Durandus van Champagne, twee exemplaren van de *Triomphe des Dames* van Juan Rodrigues de la Camara (cat. 157), een tweedelige *Bijbel* in het Nederlands (cat. 158) en een *Chronique de duc de Bourbon* uit 1427. Het beroemde *Missale* van Attavante uit Florence uit het bezit van Matthias Corvinus, een van de weinige voorwerpen die de koningin in 1526 uit Boeda kon meenemen (afb. 52), staat niet in de zestiende-eeuwse inventarissen vermeld. Handschriften voor de kerkdienst lagen niet in de eigenlijke bibliotheek maar in de hofkapel. Deze werden telkens afzonderlijk onder de titel 'kapelboeken' vermeld. Er bestaat echter geen inventaris van de 'kapelboeken' uit de tijd van Maria. Het moet dus een onbeantwoorde vraag blijven of de vorstin het kostbare *Missale* van Attavante, een herinnering aan haar Hongaars huwelijk, bewust in de Nederlanden heeft achtergelaten, nadat keizer Karel en zijn zoon Philips hun wapen over dat van Corvinus heen hadden laten aanbrengen. Tot in de achttiende eeuw werd door de gouverneurs in de Nederlanden de eed afgelegd op dit prachtige handschrift.

Hoe dan op het spoor komen van Maria's bibliotheek? Dat zij eigen boeken bezat en dat

Afb. 50
Petrus Alamire, ca. 1470-1534
Twee initialen met cadellen
wellicht afkomstig uit een Alamire-handschrift uit bezit van Maria van Hongarije, nu in de Benedictijnenabdij van Montserrat
Mechelen, ca. 1530
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, hs 47 fragm 1-2

inventarissen ervan werden opgemaakt, blijkt onder andere uit volgende vermelding: 'voor het bijeenbrengen van de inventarissen van voornoemde bibliotheken'. Dit gebeurde in 1540 na de dood van Richard Contault, Etienne Luillier's opvolger.[94] Deze inventaris lijkt verdwenen. Gelukkig werd in Spanje, na het overlijden van de koningin, een uitvoerige inventaris van haar roerend bezit opgemaakt.[95] Hiervan liet Gachard, toen hij in Spanje het archief te Simancas doorzocht op zoek naar archivalia die betrekking hadden op de geschiedenis van de Nederlanden, een afschrift maken.[96] Van deze inventaris werd het deel dat handelt over Maria's kunstbezit,[97] alsmede het deel over muziekwerken en muziekinstrumenten van de koningin gepubliceerd (zie p. 175-178).[98] De beschrijving van de boekwerken loopt van fol. 142 tot fol. 192 van het in Brussel bewaarde afschrift. Wij gaven aan elk lemma een volgnummer en telden 659 stuks. Dit cijfer dient echter te worden genuanceerd. Hieronder bevinden zich inderdaad 137 archiefstukken van officiële of private aard, nummer 371 is een schildering op papier, die het kasteel van Guadalajara voorstelde; nummer 13 is een map met tekeningen naar de reliëfs op de Trajanuszuil te Rome; onder nummer 496 is een onbepaald aantal teksten opgenomen die door Maria werden gekocht van geneesheer 'Wierden';[99] nummer 159 en 235 zijn architectuurplannen; de muziekcomposities vallen onder nummer 564 tot 639. Soms staan drie, vier, of meer afzonderlijke werken bij één enkel nummer genoemd. Behalve deze nummers treffen we bij de boeknummers nog eens vijfentwintig muziekstukken aan. Rogier Pathie, Maria's kapelmeester die de vorstin naar Spanje vergezelde, stelde in Spanje in 1559 een tweede zorgvuldige inventaris van de muziekhandschriften en drukken op, waarbij elk werk afzonderlijk werd gecatalogiseerd en waarin de verspreide muziekstukken uit de boekencollectie de eerste nummers vormen. Deze tweede inventaris is eveneens te Simancas bewaard en gepubliceerd en vermeldt 101 nummers.

In de inventaris van Simancas vindt men tweeënveertig handschriften en acht drukken van Margaretha van Oostenrijk terug, duidelijk herkenbaar dank zij de uitvoerige beschrijvingen in de inventaris van 1523-1524. Het eigenlijke boekenbezit van Maria van Hongarije is zodoende tot ongeveer 390 bibliografische eenheden herleid. Ofschoon dit aantal eerder bescheiden lijkt, menen we toch dat dit een uiterst interessant en intellectueel hoogstaand ensemble uitmaakt.

TOELICHTING OP DE INVENTARIS

Eerst worden nu enkele toelichtingen gegeven over de inventaris uit 1559 te Spanje. Het testament van koningin Maria bepaalde dat haar neef Philips II erfgenaam zou zijn, maar het vruchtgebruik van het roerend bezit kreeg Philips' zuster, prinses Johanna, weduwe van de

erfprins van Portugal en sedert 1552 regentes over Castilië gedurende de afwezigheid van de koning. Onmiddellijk na zijn terugkeer liet Philips in maart 1559 een codicil aan het testament toevoegen dat een gedetailleerde inventaris was van alle roerende goederen, namelijk de kunstwerken, boeken, partituren en muziekinstrumenten. Hierin is gespecifieerd dat een aantal stukken buiten het vruchtgebruik valt.[100] De beschrijvingen zijn soms uitvoerig, soms summier, maar dankzij dit stuk kennen we de nauwkeurige inhoud van Maria's bibliotheek. Opmerkelijk is dat in dit archiefstuk, ter hoogte van elke bladzijde bijna, telkens het opschrift staat 'de koning' of 'alles van de koning'. Dit betekent dat Philips onmiddellijk beslag heeft laten leggen op de meeste handschriften en drukken uit de bibliotheek van Maria van Hongarije. In 1555 had de Spaanse humanist en koninklijk historiograaf Juan Paez de Castro, die te Brussel vertoefde, aan keizer Karel een tractaat overhandigd: 'Memorie aangaande de vorming van een bibliotheek'.[101] Dit voorstel werd in 1556 door Philips II goedgekeurd. Aldus zouden de handschriften en oude drukken uit de bibliotheek van Margaretha van Oostenrijk en Maria van Hongarije de kern gaan vormen van de Spaanse koninklijke bibliotheek.

Volgens eigentijds gebruik werden titels, auteursnamen en bandbeschrijving aan een secretaris gedicteerd. Deze begreep niet steeds de hem onbekende namen, vaak werd de taal van het origineel niet opgegeven en de titel in het Spaans vertaald. Nu en dan ontbreekt ook de auteursnaam en meer dan eens wordt niet gespecificeerd of het werk een druk dan wel een handschrift is. Auteursnamen werden soms vertaald; zo wordt de humanist en aalmoezenier van het Franse hof, François Le Roy 'Frances el Rey'. Slechts in drie gevallen wordt de plaats van druk vermeld, het jaartal tweemaal. Ondanks veel onderzoek – drieënveertig handschriften werden achterhaald – was het niet mogelijk alle drukken te identificeren.

DE INDELING VAN HET BOEKENBESTAND

De indeling naar auteurs en titels (met inbegrip van de handschriften) levert de volgende cijfers op:

– geschiedenis (met inbegrip van kerkgeschiedenis), 113 titels.
– theologie (waaronder alle kerkvaders), kerkelijke exegese, moraaltheologie en filosofie, 73 nummers.
– wetenschappen (andere dan geschiedenis), 65 nummers (voornamelijk aardrijkskunde en landbouw en zes grote werken over architectuur. Men verlieze niet uit het oog dat Maria de bouwwerken van Binche en van Mariemont van zeer nabij heeft gevolgd waarbij zij ongetwijfeld klassieke inspiratie bij Vitruvius, Alberti of Serlio zocht.[102])
– vroomheid (missalen, gebeden- en getijdenboeken), 19 stuks.
– traktaten tegen de Protestanten en andere afvalligen, 5 boeken.
– literatuur en filologie, 17 titels.
– uitoefening van het gezag, diplomatie en wetgeving, 19 vermeldingen (waaronder twee werken van Macchiavelli en eén van Castiglione).
– krijgskunst, 12 nummers.

De inventaris vermeldt acht werken van Erasmus, die verderop ter sprake zullen komen. De indeling naar auteurs van het boekenbezit, zoals hierboven geschetst, zorgt voor verrassingen: Griekse auteurs in Latijnse of Franse vertaling zijn met zevenendertig bibliografische eenheden vertegenwoordigd. Het zijn, in alfabetische volgorde: Alexander van Aphrodiasos, Aristoteles, Demosthenes, Diodoros van Sicilië (twee titels), Dion Cassius, Dioscurides, Philo Judaeus van Alexandrië, Herodianus, Hippocrates, Homeros (twee titels, de Griekse en Latijnse tekst zijn waarschijnlijk de Bazelse uitgave van 1549 en de eerste Franse vertaling van de eerste tien boeken van de Ilias door H. Salel in 1545 en opnieuw in 1555 verschenen), Justinianus de filosoof (in het Frans), Heliodorus van Emese, Herodotus, Plotinus, Plutarchus (vijf titels waaronder een Italiaanse

vertaling), Plato (vier titels waaronder een Latijnse uitgave van de *Opera omnia* en twee Franse vertalingen), Polybius, Procopus, Ptolemaeus, Strabo, Thucydides (in het Latijn en in het Frans). In deze opsomming hebben we de handschriften met de wetteksten van Justinianus, in verscheidene exemplaren aanwezig, niet meegeteld. De klassieke Latijnse schrijvers die in de librije van Maria van Hongarije voorkomen, zijn Julius Caesar, Cicero (zes titels), Columella, Eutropius, Hygenius, Marcus Aurelius, Ovidius, Rutilius Palladius, Plinius, Sallustius, Tacitus, Titus Livius (in een door Heinrich Loritz bezorgde Bazelse uitgave van 1540), Valerius Maximus en Vergilius met het commentaar van Donatius.

Verder zijn er boeken van een aantal eigentijdse in het Latijn schrijvende auteurs zoals de geograaf Petrus Apianus en de historici Paulus Jovius, Lambertus Hortensius, en Paulus Emilius (twee titels) en een handschrift van Patavinis *De actis imperatoris Henrici septimi*, dat heden ten dage nog wordt bewaard.[103] De koningin las dus ongetwijfeld vlot Latijn en misschien had zij ook wel enige belangstelling voor Grieks: zij bezat immers een Grieks-Latijns vocabularium;[104] een Grieks evangeliarium (cat. 162), waarvan de herkomst onbekend is; een aantal teksten met de Griekse tekst naast de Latijnse vertaling; een menologion in het Grieks en een tweetalige Strabo-uitgave (Grieks-Latijn),[105] waarschijnlijk de uitgave van Petri uit 1549.[106]

Aan het hof van Maria van Hongarije in Brussel vertoefde de Hongaarse humanist Miklos Oláh, die de koningin had vergezeld toen ze naar de Nederlanden kwam en tot 1539 haar raadsheer bleef.[107] Hij stond bekend als een geestdriftig bewonderaar van klassiek Grieks. Ook was Maria bekend met de in Brussel werkzame uitgeweken Griek, de kopiist Jacobus Diassorinos, die in de Nederlanden op Granvelles aanraden voor Philips II Griekse handschriften kopieerde.[108] Maria's kapelmeester Rogier Pathie liet door Diassorinos een Grieks devotieboek schrijven dat, wellicht te Brussel, met prachtige miniaturen werd verlucht (afb. 51).[109] In dit verband is het waard te vermelden dat de regentes in haar eigen Griekse psalter een hier in de Zuidelijke Nederlanden uitgevoerde versiering liet aanbrengen.[110] Op aanvraag van Erasmus had Maria van Hongarije de Gentse humanist Lieven Aelgoet in dienst genomen. Deze had zes jaar als secretaris van Erasmus en daarna van de keizerlijke gezant Cornelis de Schepper gefungeerd.[111] Aelgoet vergriekste zijn naam die in de rekeningen voorkomt als Panagathos of Panagatus. Tegen het einde van 1531 of in het begin van 1532 werd hij aan Maria's hof verbonden als secretaris. In 1536 moet Aelgoet zich naar Antwerpen spoeden om daar in opdracht van de regentes voor haar zuster Eleonara niet minder dan zes bijbels aan te schaffen: een 'grote' voor vijftig stuivers en vijf 'kleine' voor elk achtendertig stuivers.[112] Een van deze bijbels was waarschijnlijk de Franstalige folio-uitgave door De Keysere uit 1534 (vertaling van Lefèvre d'Etaples)[113] en misschien de zestiende uitgave van het Nieuwe Testament, die in 1532 bij dezelfde drukker van de pers was gekomen.[114] Maria beschikte over een Parijse Latijnse uitgave 'con ciertas anotationes' die, steeds volgens de inventaris, in 1545 was verschenen[115] en was gebonden in een luxueuze band versierd met het wapen van Spanje en Hongarije in goud. Vermoedelijk was dit de vijfde editie van Robert Estienne's uitgave 'met de interpretatie van Zurich ... en notities van Robert Estiennes'. Deze uitgave werd door de Parijse universiteit gecensureerd.[116]

Panagathos betaalde in 1532 een psalter voor de koningin[117] en hij kreeg een vergoeding voor de aankoop van zwart fluweel voor boekbanden.[118] In 1536 gaf Maria van Hongarije opdracht een genealogie van keizer Karel op te stellen en te laten versieren met portretten door niet bij naam genoemde kunstenaars, die hij voor hun werk moest betalen.[119] Panagathos, die in 1538 tot griffier van de keizerlijke kanselarij en wapenheraut van Vlaanderen werd bevorderd, stierf in 1547 in Ulm. De keizer zelf woonde diens begrafenis bij, waaruit de waardering kan worden opgemaakt die de vorst voor hem moet hebben gehad. Na 1547 trad een nieuwe vertrouwensman op de voorgrond, namelijk Maria's kapelmeester Rogier Pathie, ook wel 'maistre Roger' genoemd. Voordat hij kapelmeester werd had hij reeds vanaf 1534 allerlei functies bekleed in dienst van de regentes. Zijn humanistische belangstelling kunnen we opmaken uit zijn Grieks gebedenboek (afb. 51). Maria's grote interesse voor de klassieke oudheid

Afb. 51
Jacobus Diassorinos (schrijfwerk) en anonieme verluchter
Verschijning van God de Vader, in de marge scènes uit de geschiedenis van Mozes
Dubbelblad in het Griekse gebedenboek van Rogier Pathie
perkament, Brussel, ca. 1530-1540
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, ms IV 100, fol. 31v-32r

en de renaissance is in haar bibliotheek duidelijk waarneembaar. Uit enkele voorbeelden zal blijken dat zij boeken bestelde in Parijs, Lyon, Bazel en Antwerpen en dat vele Franse vertalingen van klassieke auteurs blijkbaar eerste drukken waren. Bovendien is er nog een aantal drukken aanwezig uit de allerlaatste jaren van haar verblijf in de Nederlanden, zoals de *Neuf livres des histoires d'Hérodote*,[120] waarvan de enige mogelijke uitgave de Parijse druk uit 1556 is en *Le premier, second et dixième livre de la Republique de Platon* 'traduit du grec en français par Loys Le Roy', Parijs, 1555. Alexandere d'Aphrodisias' *Les problèmes de médecine* verscheen voor het eerst in het Frans in 1555. Uit hetzelfde jaar dagtekent ook de eerste uitgave van Pierre Belon's *Histoire des oiseaux* en de eerste uitgave van de Latijnse vertaling van de *Opera* van Philo Judaeus (Bazel). Van de *Historia Francorum* van Paulus Emilius dagtekenen de eerste uitgaven eveneens uit 1555. Respectievelijk van 1555 en 1556 zijn twee werken van Guillaume de Choul, *De la discipline militaire* (Des Romains) en *De la religion des anciens Romains*.

CONTACTEN MET ERASMUS

Tot zover lieten wij de verhouding van de koningin tot Erasmus buiten beschouwing. Het feit dat Maria, behalve een negendelige uitgave van de *Opera omnia*, nog zeven andere gedrukte werken van Erasmus in haar bibliotheek had, bewijst haar belangstelling voor de filosoof en

Afb. 52
Attavante di Gabriello di Vante di Francesco di Bartolo, 1452-voor 1517
Missaal van Matthias Corvinus
door Maria in 1531 uit Boeda meegebracht naar de Nederlanden, titelblad
gesigneerd en gedateerd: 'ACTAVANTES DE ACTAVANTIBUS DE FLORENTINA HOCOPUS ILLUMINAVIT A D MCCCCLXXXV'
perkament, Florence, 1485
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, ms 9008, fol. 8v

humanist. Het waren ondermeer exegetische teksten zoals het *Novum Testamentum* (vgl. cat. 79) in het Grieks en in het Latijn, de *Paraphrasis in epistola Pauli*, de *Paraphrasis in Evangelium Joannis* en het minder bekende *Commentarium in nucem Ovidii*.[121]

Wederzijdse waardering blijkt uit de enkele bewaarde brieven die zij aan elkaar hebben gericht[122] en ook uit uitlatingen van Erasmus in brieven aan derden.[123] Het is opmerkelijk dat zij elkaar in de tweede persoon enkelvoud schreven, als het ware van gelijke tot gelijke. In een brief

van juli 1528 vestigde Maria's aalmoezenier en raadgever Johannes Henckel Erasmus' aandacht op de vorstin, die diens *Paraphrasen* in de Latijnse tekst las en zich als jonge weduwe zo voorbeeldig christelijk gedroeg.[124] Erasmus antwoordde hem dat wat Henckel hem had gevraagd, namelijk een tekst over Maria te schrijven, allesbehalve een gemakkelijke opdracht was.[125] Erasmus heeft uiteindelijk wel aan het verzoek voldaan. Onder de titel *De Vidua Christiana* (cat. 86), met een dubbele opdracht aan koningin Maria, verscheen het werk in 1529 bij Froben in Bazel. Een elegante tweede (en laatste) uitgave verscheen een jaar later te Parijs bij Pierre Vidouvé voor Egide Gourmont. De koningin bezat natuurlijk een exemplaar van de *Vidua* in haar bibliotheek.[126] Uit een brief van Henckel aan Erasmus weten we dat Maria een eigenhandige brief aan Erasmus schreef om hem voor het werk te danken, wat volgens Henckel een uitzonderlijke gunst was.[127] Helaas is deze brief niet bewaard. In 1533 poogde de landvoogdes tevergeefs Erasmus naar de Nederlanden te lokken. Zij stuurde Panagathos met driehonderd gulden naar Freiburg in Bresgau en beloofde Erasmus in een brief een jaarlijks pensioen en ook 'de verdediging van zijn persoon'.[128] Hiermee bedoelde zij waarschijnlijk de aanvallen van Titelmannus en van Nicolas Herborn.[129]

Maria's privé-briefwisseling, vooral die aan haar broers gericht, met de zo incisieve, soms bitter-ironische stijl en de kernachtige uitdrukkingen, verraadt een zekere literaire invloed van Erasmus. In een brief aan de keizer bestempelt ze de bisschop van Luik en geldschieter van Karel V, Everard de la Marck, als een 'zeer gevaarlijke kruidenier'.[130] Humor is ook dikwijls aanwezig, zoals in een brief aan de ambassadeur bij het Engelse hof, waarin ze schrijft dat, in afwachting dat haar neef Philips zich eindelijk bij zijn verloofde Mary Tudor zal vervoegen, zij haar portret van Philips door Titiaan in bruikleen aan de ongeduldige Mary kan sturen op één enkele voorwaarde, namelijk dat zij dit 'dode stuk terug zal krijgen, wanneer Mary het personage in levende lijve bij zich heeft'. Hierop volgt een opmerking die van kunstzin getuigt: het doek moet bekeken worden 'bij daglicht en van op een afstand, zoals elk werk van Titiaan, want zijn personages zijn van dichtbij onherkenbaar'.[131]

Kort voor zijn dood, in 1558, drong de keizer er nog steeds op aan dat Maria naar de opstandige Nederlanden zou terugkeren. Na lange weerstand, had zij zich uiteindelijk in dat lot geschikt en haar terugtocht werd voorbereid. Toen Maria stierf, was een aantal van haar bezittingen, ondermeer een deel van haar geliefde partituren reeds naar de Nederlanden verscheept. Het hartstochtelijk belang dat Maria aan muziek hechtte en de manier waarop die hartstocht zich weerspiegelt in haar bibliotheek, bespreken we hierna nog.

De privé-correspondentie van de koningin zou ons misschien kunnen inlichten over haar literaire belangstelling. Inderdaad staat hierover iets vermeld in een schrijven van 26 januari 1546 van Maria aan haar ambassadeur in Frankrijk, Jean de Saint Mauris.[132] Maria wenste een exemplaar te ontvangen van een onlangs verschenen 'beschrijving van de drie werelddelen'. Zij meldde ook dat zij nog geen uitgave van de werken van Cicero had en 'dat hij haar een plezier doet door de uitgaven die eerstdaags gedrukt worden op te sturen'. Verder blijkt ook uit deze brief dat de ambassadeur haar de *Complainte et déploracion sur la mort de Clément Marot*[133] had toegestuurd waarvoor ze hem haar dank betuigde.

HET BEHEER

Dat het boekenbezit van de vorstin zorgvuldig werd beheerd, blijkt uit de hofrekeningen: in 1536 kreeg de Brusselse boekbinder Jean Thys een salaris omdat hij eenentwintig boeken had hersteld en de banden van metalen koppen had voorzien.[134] Talrijk zijn de betalingen voor zwart fluweel. In 1539 moet Rogier Pathie een betaling uitvoeren aan de Antwerpse boekbinder Corneille van den Langhen Cruyse voor fluwelen banden om twee Franse boeken die een begijntje met parels had versierd.[135] Nu en dan waren er uitgaven voor kostbare boekbanden, bijvoorbeeld in 1533 kreeg een evangeliarium van de koningin een band van verguld zilver.[136]

VERDERE LOTGEVALLEN VAN DE BIBLIOTHEEK

Na Maria's dood verhuisde de bibliotheek waarschijnlijk van Maria's residentie te Cigalés naar het koninklijk kasteel te Madrid. De eerste schenking van Philips II aan de bibliotheek van het Escoriaal geschiedde in 1566. In dat jaar kwamen de *Apokalyps* en de *Evangeliën* van Echternach uit Margaretha's librije samen met het Griekse *Evangeliarium* en het *De baptismo parvulorum* van de kerkvader Augustinus uit Maria's librije naar het Escoriaal.[137] Deze vier codices zijn echter niet in de eerste inventaris van de boekerij van het Escoriaal uit 1572 vermeld. In 1567 kwamen nog een veertigtal handschriften en verscheidene honderden drukken in het Escoriaal aan.[138] We mogen aannemen dat dit de overige stukken uit de bibliotheken van de twee regentessen Margaretha en Maria betrof. Nagenoeg alle Franse boeken verdwenen in de grote brand van 1671. Wat de Latijnse en Griekse handschriften en drukken betreft, zijn de verliezen minder groot geweest. Een studie naar het boekenbezit uit Maria van Hongarije's bibliotheek op het Escoriaal werd nog niet ondernomen. Het is te hopen dat deze leemte weldra zal worden aangevuld – voor zover dit mogelijk is in verband met het gebrek aan betrouwbare inventarissen. Op de Bibliotheca Nacional te Madrid ligt nog een achttiende-eeuwse inventaris met informatie over de antieke en moderne handschriften die de brand overleefden[139] en die misschien nog opheldering zou kunnen verschaffen bij verder onderzoek naar het boekenbezit van Maria van Hongarije.

DE MUZIEKBIBLIOTHEEK

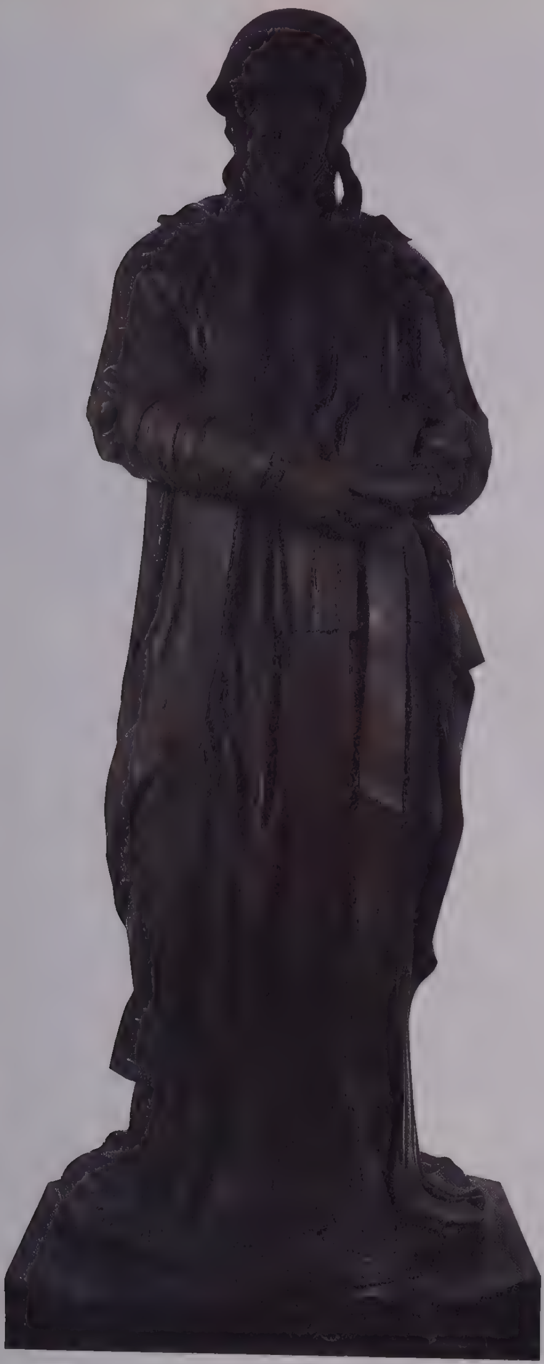
Maria van Hongarije bezat, zoals reeds ter sprake kwam, een omvangrijke muziekbibliotheek: muziek moet voor haar een ware passie zijn geweest, haar kapel volgde haar in al haar verplaatsingen, ze had een eigen luitspeler, Adam Eyler, en een organist, Sigmund Yver of Vyler, die rond 1535 werd opgevolgd door Rogier Pathie. In 1532 kocht Maria een manichordion (soort clavichord) voor eigen gebruik en het jaar daarop schafte zij zich in Antwerpen een spinet aan. In 1535 verkocht de befaamde muziekkopiist Petrus Alamire haar 'een groot aantal mooie muziekboeken' voor de hofkapel.[140] In de inventaris van 1559 van de muziekbibliotheek staan zeven handschriften vermeld, waarvan de band het wapen van Luxemburg draagt. Dit is het wapen dat keizer Karel in zijn jeugd had gevoerd.[141] Philips de Schone had zijn oudste zoon immers de titel 'hertog van Luxemburg' verleend. Slechts drie drukken zonder auteursvermelding staan genoteerd. Onder de codices waarvan de auteur is opgegeven, treft men een aantal oudere componisten aan, zoals Jan Ockegem, Josquin Desprez, Pierre de la Rue en eigentijdse componisten zoals Benedictus Appenzeller, Pierre de Manchicourt, Clemens non Papa, Nicolas Gombert, Thomas Crecquilon en Adriaan Willaert. De handschriften zijn – op zeven na – niet terug te vinden in de *Census Catalogue*.[142] Deze zeven codices bevinden zich heden in de bibliotheek van het klooster Montserrat[143] en stemmen overeen met de handschriften uit de inventaris van 1559. Een ervan vertoont een mooie gekleurde lederen band.[144] Dat het hier niet om een unicum gaat, zoals aanvankelijk werd gedacht en ook niet om een geschenk van kardinaal Granvelle aan Maria van Hongarije[145] is op te maken uit de inventaris van Simancas waaruit blijkt dat achttien muziekhandschriften een gelijkaardige band hadden. Maria had eigen boekbinders, die zelfstandig in hun werkplaatsen te Brussel of te Antwerpen voor haar werkten, zoals de reeds genoemde Jean Thys of Cornelis van den Langhen Cruyse. De zeven handschriften uit Montserrat bevatten voornamelijk missen: twaalf missen van Pierre de Manchicourt, vijfentwintig magnificats, acht missen van verschillende componisten, negen onvolledige missen, waarin de auteurs van de *Census-Catalogue* de hand van Alamire menen te herkennen, wat niet onwaarschijnlijk is aangezien uit de rekeningen blijkt dat Alamire muziekpartituren aan de landvoogdes heeft verkocht. Het blijkt een luxueus handschrift te zijn waaruit nu initialen en miniaturen zijn uitgesneden (afb. 50).

Slechts in één handschrift staat 'Reyna M' vermeld, hetgeen een verwijzing naar Maria van Hongarije moet zijn. De handschriften kwamen tot in 1602 voor in de inventarissen van het Escoriaal, in 1620 werden ze door het Real Convento de las Señoras de la Incarnacion te Madrid verworven en rond 1920 aan de Benedictijnen van Montserrat verkocht.[146]

Alle genoemde codices bezitten nog hun originele band. Wie Maria van Hongarije een genoegen wenste te doen, onthaalde haar op muziek of schonk haar een of andere partituur. Twee partituren bleven achter in de Bourgondische Bibliotheek in de Nederlanden. Hiervan bleef bewaard een op linnen gedrukt vierstemmig canon dat Benedictus Appenzeller aan de koningin had opgedragen: 'In gratiam serenissimae et gratiossimae D. don. Mariae Ungariae ... composuit Benedictus ane 1548' op de tekst 'Sancta Maria succure miseris'.[147] (afb. 49) Het andere, nu verdwenen, was een zijden cahier waarop een aan Maria van Hongarije opgedragen Duits lied en de muzieknotatie waren geborduurd.[148]

HET EX-LIBRIS VAN MARIA VAN HONGARIJE

Wij menen niet te mogen schrijven dat de koningin als eerste te lande een gedrukt ex-libris met wapen liet ontwerpen. Er is een aantal redenen om te veronderstellen dat niet Maria maar Viglius van Aytta hiervoor het initiatief nam, hoogstwaarschijnlijk in 1559, dus na de dood van de vorstin. Inderdaad komt het ex-libris slechts voor in de handschriften en boeken die Viglius in 1559 te Turnhout in ontvangst mocht nemen. Bij deze overdracht maakte Viglius de aantekening dat het de bibliotheek was van Maria van Hongarije. De boeken waren bestemd om in de pas opgerichte 'Koninklijke Bibliotheek' te worden ingelijfd. Viglius heeft toen wellicht, zoals het een zorgvuldige bibliothecaris past, het onderscheid willen maken met het eigenlijke 'Bourgondische' fonds dat nog terugvoert naar de bibliotheek van Philips de Goede. Dit onderscheid werd nog tot in de zeventiende eeuw bij elke nieuwe inventarisatie van na 1559 doorgevoerd. Voor zover bekend vertonen noch de bewaarde handschriften en drukken uit het Escoriaal noch de originele boekbanden uit Montserrat het ex-libris. Dat het om een ex-libris post-mortem gaat, blijkt ook uit een bewaard gebleven druk uit 1560, waarin dit ex-libris voorkomt.[149] Viglius maakte rond 1560, als een van de eersten in de Zuidelijke Nederlanden, gebruik van een gedrukt gearmorieerd ex-libris.[150] Onbekend is de kunstenaar die het ex-libris van Maria van Hongarije vervaardigde, een imponerende stuk met de twee typisch Antwerpse-maniëristische vrouwenfiguren als wapendraagsters, waarvan alle ons bekende exemplaren op dezelfde wijze zijn ingekleurd (cat. 160).



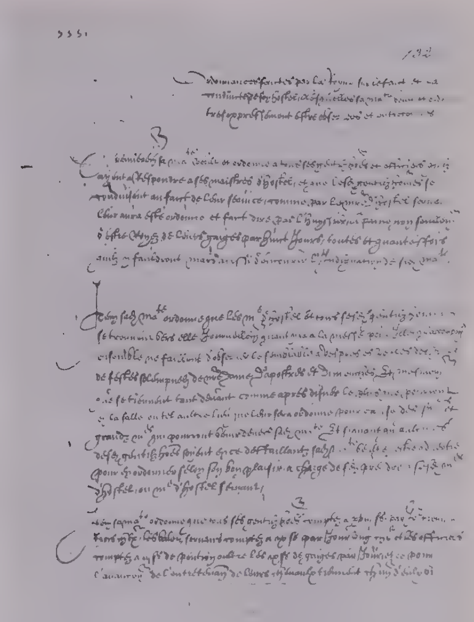
132
Leone Leoni, 1509-1590
Standbeeld van Maria van Hongarije
1553
brons, hoogte 166 cm
Madrid, Museo del Prado
(zie ook frontispies, afb. 1)

De Italiaan Leone Leoni kwam tegen het einde van 1548 naar het hof van Maria van Hongarije in Brussel en verbleef daar een groot deel van het volgende jaar. Hij bezocht het keizerlijk hof van Karel V in Augsburg in 1551 en bracht in 1556 opnieuw een bezoek aan Brussel. In deze periodes vervaardigde hij een groot aantal bronzen en marmeren beelden van de Habsburgse familie.

Voor het hoogaltaar in het Escoriaal maakte hij in samenwerking met zijn zoon Pompeo in totaal zevenentwintig beelden. Dit indrukwekkende bronzen standbeeld van Maria van Hongarije werd in 1553 in haar opdracht vervaardigd. Het was waarschijnlijk niet naar de zin van de beeldhouwer, want het werd pas in 1556 in de Nederlanden afgeleverd en uiteindelijk in 1564 te Madrid vervolmaakt door Pompeo Leoni. Op de sokkel staat de inscriptie: 'LEO.P.POMP. F.ARET.F.1564'. Op de ondergrond: 'MARIA-AUSTRIA-REGINA-LUDOVICI-UNGARIAE-REGIS'.

Literatuur: Pope-Hennesy 1963, p. 99-103.

JK



133
Hofordonnantie van Maria van Hongarije
28 november 1555
papier, gebonden bij andere registers
Brussel, Algemeen Rijksarchief, Audiëntie, nr 23/6

'Ordonnanties opgesteld door de koningin aangaande het reilen en zeilen van haar hofhouding, welke hare majesteit uitdrukkelijk wil en beveelt in acht te nemen en op te volgen'. Zo luidt het begin van de ordonnantie die op twaalf folia een reeks van verordeningen opsomt waaraan het personeel zich diende te houden. Voorts bevat zij een lijst met de namen van alle hoffunctionarissen en hun dagelijkse bezoldiging. Eveneens is de tafelschikking aangegeven. De hofordonnanties van Philips de Schone, Karel V, Margaretha van Oostenrijk en Maria van Hongarije vertonen veel identieke passages. Deze ordonnantie gaat terug op die van Margaretha van Oostenrijk uit 1525. Tussen 1525 en 1555 zijn de regels nooit op zo'n uitgebreide wijze omschreven. Zij werden nu opnieuw vastgelegd in verband met het aftreden van de regentes. Op deze wijze was voor de betrokkenen een aanstelling bij Maria's opvolger gewaarborgd en zouden achterstallige traktementen alsnog worden uitbetaald.

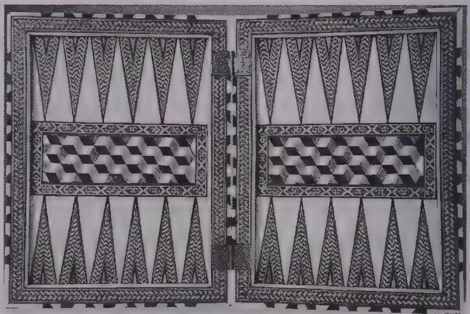
Literatuur: Kerkhoff 1989, passim.

JK

134

27 Spelstenen met borstbeelden van vorsten
Zuidduits, omstreeks 1535
palmhout, diameter 5,5 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, inv. 3851-3877
(zie ook afb. 2)

De serie schijven met borstbeelden van laat-vijftiende- en vroeg-zestiende-eeuwse vorsten is incompleet. Op de voorzijde zijn de portretbustes afgebeeld en op de achterzijde staan de inscripties. De mannenfiguren zijn: 'KINIG.PHILIPPVS' (koning Philips II), 'HERTZOG.WILHALM' (hertog Willem), 'CAESAR.CAROLVS' (keizer Karel V), 'IOHANS.FRIDERICH.HERTZOG.ZV.SACHSSEN' (hertog Johan Frederik van Saksen), 'FRANCISCVS. FRANCORVM. REX' (koning Frans I), 'HENRICVS. VIII. D.G.REX.ANGLIE' (koning Hendrik VIII), 'HERTZOG. LVDWIG' (hertog Lodewijk), 'KINIG.FERDINAND I.' (koning Ferdinand I), 'CAESAR.SVLTAN.SOLLEYMA.' (sultan Suleyman de Grote), 'FRANCISCVS. FRANCORVM' (keizer Frans), 'CAESAR.FRIDERICVS' (keizer Frederik III), 'KINIG.LUDOVICVS' (koning Lodewijk II), 'CAESAR.MAXIMILIANNS' (keizer Maximiliaan I). De vrouwenportretten zijn: 'SIBILLA.HERTZVGIN. SACHSSEN' (Sibylle van Kleef, hertogin van Saksen), 'K.MARGRITA.FRANCE', 'K.LEONORA.VXOR.FRANCE' (koningin Eleonora van Frankrijk, zuster van Maria van Hongarije), 'LOISEDE.SAVOIE.REGENTE. EN.FRANCE' (moeder van de Franse koning Frans I), 'K.MARIA' (koningin Maria), 'HENRICVS.VIII. CATHERINA.CONIVNX' (Katharina van Aragon, eerste echtgenote van Hendrik VIII, zuster van Maria's moeder), 'FRAW.MARGARITA' (Margaretha van Oostenrijk), 'MARGARITA.ZV.FRONSPERG', 'K.ELISABET', 'K.ANNA' (Anna van Hongarije, Maria's schoonmoeder), 'KAIS.ISABEL' (Isabella van Portugal, echtgenote van Karel V), 'SVSANNAE.FRONSPERG', 'K.ANNA.ZV.HVNGERN' (echtgenote van Ferdinand I), 'MAXIMILIANVS. HAVSFRAV.'. Deze stenen kunnen worden gebruikt voor dammen, tric-trac en het molenspel, geliefde bordspelen aan het hof van Maria van Hongarije. Engels dammen is een bordspel voor twee personen, waarbij de spelers moeten trachten de schijven – twaalf per persoon – van de tegenstander te slaan of ze zodanig vast te zetten, dat ze niet meer kunnen worden gezet. Tric-trac wordt door twee personen gespeeld op een bord bestaande uit twee bladen die elk weer in twee vakken zijn verdeeld (zie afb.). Elk vak heeft zes (om en om gekleurde) driehoeken. Ieder speler heeft een binnen- en een buitenvak. Er wordt gespeeld met dertig schijven in twee verschillende kleuren, in dit geval dames- of herenportretten (vijftien van elke soort). De zetten worden door het werpen van twee dobbelstenen bepaald. De schijven staan aanvankelijk op de balk. Men speelt de schijven eerst in, dan rond en vervolgens weer uit. De winnaar is hij die het eerst zijn schijven heeft uitgespeeld. Het molenspel is een van de oudste spelen in Europa en was met name in de middeleeuwen populair. Het is een strategisch



Dubbel en tweezijdig speelbord voor schaak, tric-trac en Engels dammen
Zuidduits, midden 16de eeuw
diverse houtsoorten, been
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, inv. 3725

spel voor twee personen, waarbij elke speler probeert de stenen – negen per persoon – van zijn tegenstander te slaan of te blokkeren.

Literatuur: Groot Spectrum Spellenboek 1977, p. 22-38.

JK

135

28 Spelstenen met Europese heersers, ingelijst

Zuidduits, tweede helft 16de eeuw
hout en ivoor, diameter 3,6 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, inv. 4207-4234

Ook op deze stenen staan machtige Europese personen afgebeeld. De mannelijk portretten op de zwarte schijven zijn: 'VDALRICVS ... ', onbekend, 'ANTONVS FVGGERVS AVGVSTAE', 'RAIMVNDVS FVGGERVS DE AVGVST', 'GEORG CAPITANVS IN THIRNSTEIN', 'FRIDERICHVS DVX DE SAXONIA', 'JOHANS FRIDERICH DVX A SAXONIA', 'WALTHA AR DE FRVNDSPERG', 'ANDREA DORIA', 'CASPAR DE FRVNDSPERG', 'MAXIMILIANVS CAESAR', 'FERDINANDVS REX', 'REX DE BRITANIA' en 'CAROLUS CAESAR'. De vrouwelijke portretten op de witte stenen zijn: vier maal onbekend, 'MARGARETA A FRVNTSPERG', 'IACOBI FVGGERI VXOR DE AVGVSTA', 'REGINA EGGENBERGERIN DE AVGVSTA', 'IVLEANNA GEORGI CAPITANI VXOR IN THIRNSTEIN', 'LEONORA REGINA DE FRANCIA', 'IVLEANNA NATTA DVCISSA DE SAXONIA', 'CAESAR MAXIMILIONI CANTTATRIX', 'ANNA FERDINANDI REGIS VXOR', 'REGINA MARIA' en 'VRSSVLA SELDIN DE AVGVSTA'.

JK

136

Schaakspel van witte en zwarte stukken

Duits, midden 16de eeuw (incompleet)
witte stukken palmhout, zwarte stukken van naaldhout, hoogte 7,5 tot 10 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, N.M. 7402

De figuren staan op een gedraaid en geprofileerd voetstukje. De koning bij de zwarte stukken is en profil naar rechts afgebeeld. Hij zou keizer Karel V kunnen voorstellen: afgebeeld met baard, scepter en de keten van het Gulden Vlies. De witte koningin stelt een vorstin voor, gezien het kroontje op haar hoofd. Zij zit op een muildier en draagt op haar linker hand een valk. De zwarte koningin is identiek alleen zonder kroon. De namen van de personen die de stukken moeten voorstellen zijn onbekend en het voert te ver om in de koningin Maria van Hongarije te zien, ook al is het een goede mogelijkheid.

Literatuur: Amsterdam 1973, cat. 820.

JK

137
Sigmund Feyerabend
Thurnierbuch von Anfang, Ursachen, Ursprung, und Herkommen der Thurnier im heyligen römischen Reich Teutscher Nation ...
Frankfurt-am-Mainz, 1566
2 boekdelen in 1 band
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, VH 19413 C LP

De feestelijkheden die Maria van Hongarije in 1549 te Binche organiseerde ter ere van de Blijde Inkomst van haar neef Philips II zijn als bijzondere historische gebeurtenis door verschillende tijdgenoten op papier gesteld. De uitgave van Calvete de Estrella (cat. 188) is hiervan een voorbeeld. Ook in het *Thurnierbuch* ... worden de feesten van Binche verhaald. Feyerabend heeft zich voor dit deel beperkt tot een herdruk van *Thournier, Kampff unnd Ritterspiel* uit 1550 dat door een onbekende auteur was geschreven. De druk van Feyerabend is rijk verlucht met houtsneden die worden toegeschreven aan Jost Amman. Het zijn echter geen reële weergaven. Ook uit de *Weisskunig* en de *Theuerdank* kennen we dergelijke afbeeldingen. Het *Thurnierbuch* ... geeft echter wel een gedetailleerde beschrijving van de feesten te Binche. Het relaas over de feesten van Binche werd in de zestiende eeuw op acht manieren uitgegeven: twee in het Frans, twee in het Italiaans, drie in het Spaans en een in het Duits. De Duitse uitgave werd daarna nooit meer gedrukt, vertaald of geannoteerd. In 1991 werd deze uitgave voor het eerst in facsimile uitgegeven te Bergen (Henegouwen).

Literatuur: Glotz 1991, p. 5-13. (Met dank aan Dr. S. Glotz)

JK

138
Cornelis Anthonisz., 1499-na 1533 (naar)
Portret van Maria van Hongarije te paard
Antwerpen (Sylvester van Parijs), tweede kwart 16de eeuw
houtsnede, ingekleurd, blad 40,5 x 29,5 cm
vijfregelig opschrift met naam en titels in het Frans
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. 32:174

Maria van Hongarije is in amazonezit, op een stappend paard naar links, afgebeeld. Zij is in het zwart gekleed met de witte weduwenkap en een zwarte hoed. Links onder het opschrift is het wapen – niet ruitvormig – van de regentes afgebeeld. Een vrijwel identieke houtsnede, gesigneerd door Cornelis Anthonisz., werd gemaakt van Maria van Hongarije te paard gezeten en naar rechts rijdend. Hierop staat het ruitvormige wapen van de regentes. Later is het opschrift: 'Vrouw Maria Hartoginne van Gulick, Cleve ...' abusievelijk toegevoegd.

Literatuur: Amsterdam 1972, cat. 68.

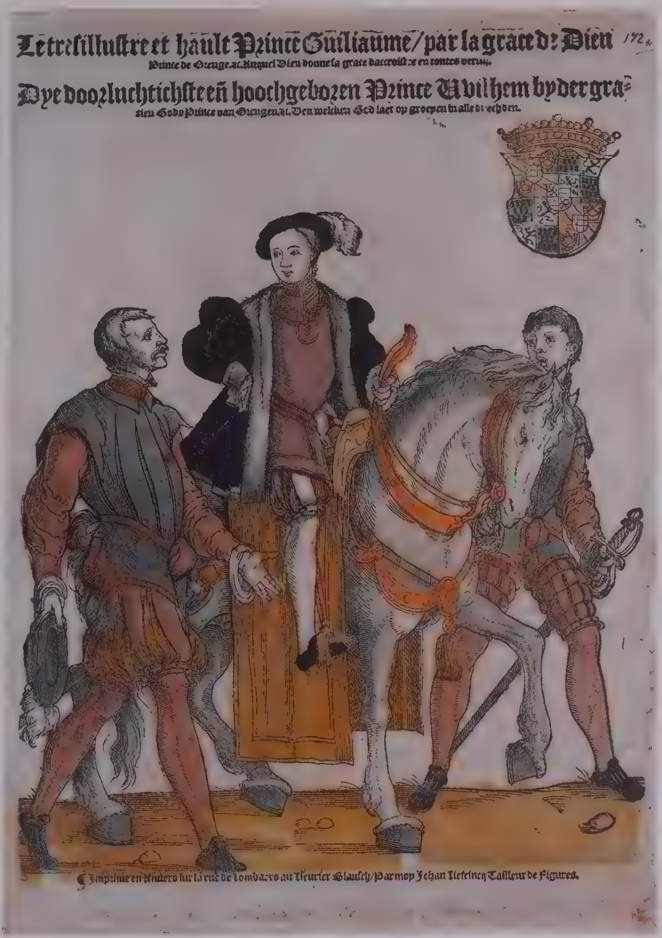
JK

139
Cornelis Anthonisz., 1499-na 1533 (naar)
Portret van Philips II
Antwerpen (Hans Liefrinck de Oude),
tweede kwart 16de eeuw
ingekleurde houtsnede
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. 32:154

Philips II (1527-1598) werd in Spanje geboren als zoon van Karel V en Isabella van Portugal. Hij kwam op het einde van de jaren veertig naar de Nederlanden om zich door de steden te laten huldigen als de nieuwe landsheer. Philips, die de Franse taal niet beheerste, laat staan de Nederlandse, was geen geliefde persoon in de Nederlanden, maar daarbij moet tevens worden gezegd dat Philips ook niet graag hier vertoefde. Hij was een Spanjaard in hart en nieren. Dat hij zo'n grote druk uitoefende op zijn vader, tijdens de laatste levensjaren van Karel en Maria in Spanje, om zijn tante te overreden terug te gaan naar de Nederlanden is derhalve niet verwonderlijk. De houtsnede maakt deel uit van een serie ruiterportretten waarop de figuren allen in tabbaard staan afgebeeld. We zien hier Philips als jeugdige persoon – wel reeds als vliesridder (1531) – te paard naar rechts afgebeeld. Boven hem staat een Nederlandse tekst en daaronder zijn wapen. De houtsnede werd in Antwerpen door Liefrinck gedrukt.

Literatuur: Amsterdam 1972, plaat 243.

JK



140
Cornelis Anthonisz., 1499-na 1533 (naar)
Willem van Oranje te paard
Antwerpen (Hans Liefrinck de Oude),
tweede kwart 16de eeuw
houtsnede, ingekleurd, 40,3 x 28,5 cm
Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. 32:138

Willem van Oranje (1533-1584) kwam in 1544, na de dood van René van Nassau (vergelijk cat. 123), naar de Nederlanden en vestigde zich in Breda. Met Maria van Hongarije bezocht hij in 1545 Gelre, Overijssel, Groningen en Friesland. In 1546, de jonge Willem was toen pas dertien jaar, was hij bij de regentes te gast in Binche. Ook bevond hij zich in het gevolg van Maria van Hongarije in september 1547 bij een bezoek aan 's-Hertogenbosch en hij vergezelde de regentes eveneens naar Augsburg. Willem van Oranje kan worden bestempeld als een van Maria's pleegkinderen. Aan haar hof kreeg hij zijn militaire opvoeding. Met Christina van Denemarken (zie afb. 46 en cat. 142) was hij een van de lievelingen van de regentes. Als het maar even kon, woonde hij in Brussel. In maart 1549 kwam Philips II vanuit Spanje in de Nederlanden aan, om zich te laten huldigen als opvolger van zijn vader. Maria reed haar neef op 30 maart, in wiens gezelschap ook Willem weer was, tot Tervuren tegemoet. Op 1 april maakte Willem van Oranje de glansrijke intocht van Philips II in Brussel mee. Wekenlang daarna volgde in de afzonderlijke gewesten de ene inhuldigingsplechtigheid op de andere, met veel vertoon van pracht en praal bij de intochten in de steden en met schitterende toernooien en feestmaaltijden. Op 21 september 1549 ontving de toen zestienjarige Willem zelf de Spaanse troonopvolger in Breda en de dag daarop gaf hij een grote feestmaaltijd. In 1551 trouwde hij met de rijke erfdochter Anna van Buren. Hun eerste dochter kreeg Maria's naam. Na de dood van dit kind werd een tweede dochter opnieuw naar de regentes genoemd. Oranje kreeg in de jaren vijftig verschillende militaire opdrachten en werd in 1555 zelfs benoemd tot opperbevelhebber van het Spaanse leger dat de Nederlanden tegen een Franse inval moest beschermen. De houtsnede toont de jonge Willem, zoals hij er wellicht uitzag in het gevolg van Maria van Hongarije naar Augsburg. Ook deze prent werd in Antwerpen door Liefrinck gedrukt. Oranje draagt nog niet het ordeteken van het Gulden Vlies, hij werd pas in 1556 vliesridder.

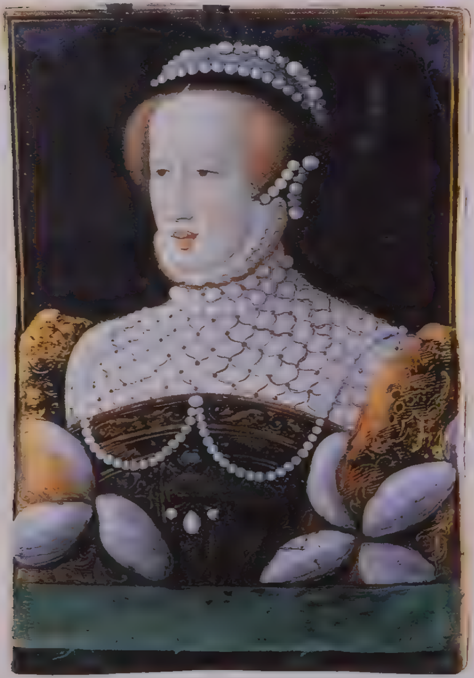
Literatuur: Amsterdam 1972, plaat 195; Vetter 1992, p. 28v. (Met dank aan Prof. dr. K.W. Swart)

JK

141
Léonard Limosin, ca. 1505-ca. 1576
Portret van Eleonora van Oostenrijk
Parijs, ca. 1540
email
Ecouen, Chateau de la Renaissance

Eleonora van Oostenrijk (1498-1558) was zowel de lievelingszuster van Maria als van Karel. Haar eerste huwelijk had zij graag willen sluiten met paltsgraaf Frederik II van Baden (1483-1556), ridder van het Gulden Vlies en opgevoed aan het Bourgondisch-Habsburgse hof in de Nederlanden. Een liefdesbrief werd onderschept en de paltsgraaf werd door de toen nog jonge Karel van het hof verwijderd. Kort daarna werd Eleonora de derde echtgenote van koning Emanuel van Portugal. Na twee jaar stierf de Portugese koning reeds. Zij kregen nog wel een dochter Maria, die haar hele leven ongetrouwd aan het hof van haar halfbroer Johan in Portugal zou blijven wonen. In 1529 was Eleonora inzet bij de vredesonderhandelingen met koning Frans I van Frankrijk. Zij huwde de Franse koning een jaar later. Na de dood van Frans I in 1547 werd zij door haar stiefzoon Hendrik II verbannen van het Franse hof. Vanaf die tijd heeft zij tot aan haar dood in 1558 bij Maria van Hongarije, eerst in de Nederlanden en daarna in Spanje, gewoond.

JK



142
Michiel Coxcie, 1499-1592
Portret van Christina van Denemarken
ca. 1545
olieverf op paneel, 35,3 x 27,5 cm
Boedapest, Museum voor Schone Kunsten, inv. 6709

Christina van Denemarken (1521-1590) was de jongste dochter uit het huwelijk van Isabella van Oostenrijk (1501-1526) en Christiaan II (1481-1559), koning van Noorwegen, Zweden en Denemarken. Met haar broer Johan en haar zus Dorothea werd zij vanaf 1531 opgevoed aan het hof van haar tante Maria van Hongarije. Christina werd reeds op elfjarige leeftijd uitgehuwelijkt aan de hertog van Milaan, Francesco II (1495-1535). De regentes was zeer verontwaardigd over deze huwelijksovereenkomst, hetgeen blijkt uit een brief aan Karel V waarin zij schrijft dat het leven van Christina in gevaar is als het huwelijk, voordat zij geheel vrouw is, geconsumeerd zou worden. Het was vaak voorgekomen dat in zo'n geval de moeder en het kind de geboorte niet overleefden. In weerwil van het gebod van Karel V heeft Maria van Hongarije het vertrek van haar lievelingsnichtje nog een half jaar kunnen uitstellen tot zij de huwbare leeftijd van twaalf jaar had bereikt. De hertog van Milaan stierf reeds in 1535, waardoor Christina naar Brussel terugkwam om vervolgens tot aan haar tweede huwelijk in 1541 met hertog Frans van Lotharingen aan het hof van Maria van Hongarije te verblijven. In juni 1545 werd zij voor de tweede maal weduwe. Zij kwam echter pas weer in 1553 aan het Brusselse hof wonen, maar onderhield in de tussenliggende jaren een drukke correspondentie met de regentes. Bovendien bezochten zij elkaar regelmatig, zoals in 1547 en 1550 in Augsburg en in 1549 tijdens de Blijde Inkomst van haar neef Philips II. Christina van Denemarken werd in 1538, in opdracht van de Engelse koning Hendrik VIII, geschilderd door Hans Holbein (afb. 46), omdat de koning op zoek was naar een vierde vrouw. Hij was zo gecharmeerd van het schilderij, dat hij alle onderhandelingen over eventuele andere gegadigden staakte. Maria wenste Christina echter geenszins uit te huwelijken aan een man die zich had laten scheiden van haar tante, Catharina van Aragon en bovendien zijn tweede vrouw Anna Bolijn onder valse voorwendselen had laten onthoofden om vervolgens met zijn hofdame Jane Seymour te kunnen trouwen, die in het kraambed stierf. Zeer diplomatiek wist Maria van Hongarije dit huwelijk te voorkomen. Dit portret, waarop Christina in weduwendracht staat afgebeeld, werd vervaardigd door Michiel Coxcie, als hofschilder in dienst van de regentes. Het was waarschijnlijk een voorstudie van het schilderij dat zich momenteel in Oberlin (VS) bevindt en dat in 1545 werd gesigneerd en gedateerd. Het is de vroegste bekende hofopdracht van de kunstenaar.

Literatuur: Kerkhoff 1989.

JK

143

Akte betreffende de inkomsten van Binche

20 februari 1545
perkament, 62 x 31 cm., fragment van groot zegel
Brussel, Algemeen Rijksarchief, Charters van Brabant, ad Annum

Op 20 februari 1545 schonk keizer Karel V aan Maria van Hongarije het levenslange vruchtgebruik van de stad en het land van Binche met Mariemont en in het voorjaar van 1546 ook nog van de heerlijkheid Turnhout als erkenning van de grote diensten die zij hem gedurende haar regentschap en vooral gedurende de oorlog van 1542 had bewezen. Op deze manier wist Karel V zijn zuster, die steeds op ontslag aandrong, nog meer aan zich te binden. Maria van Hongarije liet de residenties ombouwen tot prachtige renaissance-paleizen, die tijdens de Blijde Inkomst van Philips II zo'n grote indruk nalieten op hem en zijn Spaans gevolg dat het spreekwoord 'Màs brava que las fiestas de Bins' met de betekenis 'luisterrijker dan de feesten van Binche' is bijna niet mogelijk, er nog steeds aan herinnert.

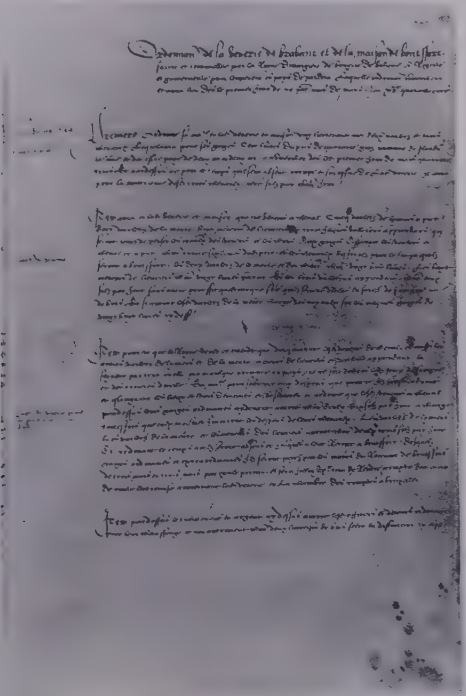
Literatuur: De Iongh 1981 (B), p. 283; Dumon 1985, p. 14.

JK

144

Jachtordonnantie voor Brabant

Gent, 3 maart 1544
papier, gebonden bij andere registers
Brussel, Algemeen Rijksarchief, rekenkamer nr. 139



'Ordonnantie van het jachtwezen in Brabant en van Huize Bosvoorde opgemaakt en hernieuwd door de koningin douairière van Hongarije, van Bohemen etc. Regentes en gouvernante voor de keizer in de lage landen waar deze ordonnantie van kracht zal zijn met ingang van deze maand maart in het jaar 1543':

- Allereerst ordonneert hare majesteit betreffende de jacht en het huis.
- Een luitenant en twee knechten en drie paarden ...
- Evenzo zullen er aangesteld worden: vier jagers te paard, vijf knechten voor de speurhonden, twee knechten voor de jachthonden, acht drijvers voor de hazewinden en drie leerjongens ...
- Huize Bosvoorde zal verder houden: twaalf koppels honden voor de hertejacht, acht speurhonden, achtentwintig hazewinden, teefjes inbegrepen en acht hondekoppels, zowel voor 's avonds als voor de grote netten.
- Alle vermeld personeel wordt gehouden zich twee maal ter Huize Bosvoorde aan te dienen, op de plaats die Ter Jageren wordt genoemd.
- Hare Majesteit ordonneert eveneens dat de hazewinddrijvers verantwoordelijk zijn voor de grote netten die ze dienen te drogen en op te plooien zoals het hoort ...
- Vanaf de dag vóór Hemelvaart, wanneer de hertejacht wordt geopend, tot en met de dag van Sint Lambertus, brengt men de herten naar het hof en ontdoet ze van de twee billen, de twee ribstukken, het staartstuk, het borststuk en het lendestuk ...
- Evenzo worden de everzwijnen, waarvan het seizoen ingaat de nacht van Allerheiligen en voortduurt tot de dag vóór Sint-Andries, ontdaan van de kop, de twee ribstukken ... en de milt. De luitenant krijgt twee hammen en de andere twee gaan naar de knechten ...
- Evenzo voor de reeëjacht, die loopt van daags na Sint-Andries tot en met dinsdag voor de vasten ...

De ordonnantie, waarvan we de eerste folio laten zien (fol. 23) gaat op deze wijze verder tot fol. 27 In een opsomming van rechten en plichten worden veel wederwaardigheden over de jacht vermeld. Het jachthuis Bosvoorde moest onderdak verschaffen aan de jagers van Maria van Hongarije en kon eveneens dienen als rustplaats.

Literatuur: Schneebalg p. 286. (Met dank aan Marleen Adriaensens)

JK

145
Grenspalen van het Zoniënwoud te Brussel; het klooster Tercluysen
ca. 1546-1550
twee tekeningen, pen en penseel
Brussel, Algemeen Rijksarchief, kaarten en plans mss. 3003

Het Zoniënwoud was het eigendom van de hertogen van Brabant en behoorde dus aan de bewoners van het paleis op de Coudenberg te Brussel. De hoofdboswachter zorgde voor de bewaking. Bosrecht liep via een eigen rechtbank. Op het einde van de dertiende eeuw werd Bosvoorde (cat. 144) de zetel van het jachtwezen van de hertogen met een kapel die uiteraard was gewijd aan de heilige Hubertus, de patroonheilige van de jacht. Als jachtdomein was het Zoniënwoud onuitputtelijk en hier werd de grote jacht bedreven door regentes Maria. Zij logeerde dan bij een van de religieuze ordes, die zich in het woud hadden gevestigd of in een van de daar gesitueerde lustpaviljoenen. Vooral echter op economisch gebied speelde het Zoniënwoud ten tijde van Maria van Hongarije een belangrijke rol. Verkoop en exploitatie van het hout waren een onmisbare bron van inkomsten. Het hout werd gebruikt voor het bouwen van huizen en schepen, voor omheiningen, barakken en grenspalen, en niet te vergeten diende het als brandstof voor keukens en verwarming. Het woud leverde jonge aanplant voor het park en de boomgaard, en bovendien bindhout voor de druiveranken in de wijngaard van het paleis op de Coudenberg.

Literatuur: Smolar-Meynart e.a. 1991, passim.

JK

146
Kruisboog
Nederlands, omstreeks 1545
verguld ijzer, hout, ivoor
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, inv. D2

In 1544 was aartshertog Ferdinand, een zoon van Maria's broer Ferdinand I, op bezoek bij Maria van Hongarije in de Nederlanden en heeft toen vermoedelijk deze snepper cadeau gekregen. De kruisboog was een geliefd jachtwapen. Deze is van verguld ijzer, met roodgelakt hout en ivoor. De Duitse kruisboog of de snepper is in beginsel een handboog, vastgemaakt op een balk en voorzien van een mechanisme dat de pees in gespannen toestand kan blokkeren en naar believen loslaten. De kruisboog vereist veel minder oefening dan de handboog en kan uiterst nauwkeurig zijn. De doorslagkracht is zeer groot, daar men de trekkracht zeer hoog kan opvoeren. De snepper is een lichte kruisboog voor de vogeljacht.

Literatuur: Wenen 1990, p. 44.

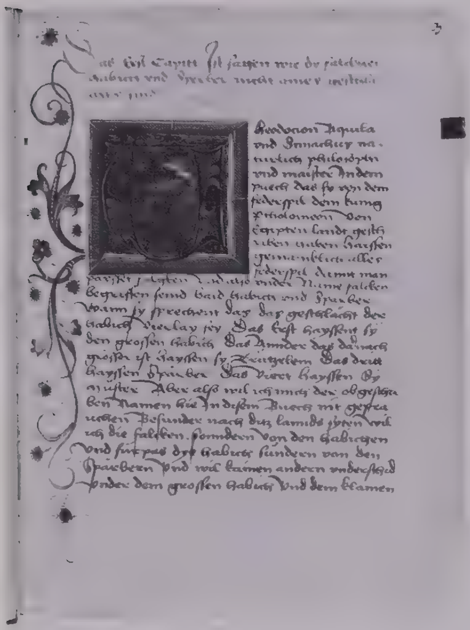
JK

147
Jörg Kölderer, 1465/1470-1540
Tiroler Jagdbuch
Innsbruck of Tirol 1500
papier, 122 fol, 32 x 21,5 cm
lederen boekband, 20ste eeuw
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I,
hs. 5751-52

Dit kostbare handschrift is één van de vele getuigenissen van het belang dat Maximiliaan hechtte aan de jacht. Een belangstelling die hij overbracht op zijn kleindochter Maria. Het jachtboek, dat een beschrijving geeft van zestien jachtrechtbanken en van een aantal Tiroolse jachtrivieren, werd in opdracht van Maximiliaan in 1500 samengesteld door zijn opperhoutvester Karl von Spaur en geschreven door jachtkanselier Wolfgang Hohenleiter. Het verslag is tweedelig, het eerste deel handelt over de hertejacht, het tweede deel beschrijft de gemzejacht. Hofschilder Jörg Kölderer schilderde het frontispies met Maximiliaans volle wapen en twee aquarellen, respectievelijk de hertejacht (fol. 2v) en de gemzejacht (fol. 54v) voorstellend. Op de hier getoonde hertejacht, zien we Maximiliaan die met zijn kruisboog het in het nauw gedreven zwemmend hert onder schot neemt. Dergelijke wreedaardige tonelen weerspiegelen de tijdsgeest en zijn gemeengoed in de Duitse en Oostenrijkse zestiende-eeuwse schilderkunst. Kölderer heeft, door toepassing van een bijna vertikaal perspectief, een krachtig beeld weten te scheppen van het woeste Tiroolse berglandschap, van de hoge besneeuwde toppen tot en met de bos- en rivierrijke dalen. Het is niet bekend wanneer de codex naar de Nederlanden kwam. Het handschrift wordt vermeld in de inventaris van 1536 van de bibliotheek van keizer Karel. Het is mogelijk dat Maria van Hongarije het boek meebracht om het in de Bourgondische bibliotheek op te nemen. Ook is mogelijk dat Maximiliaan I het *Jachtboek* in de Nederlanden heeft achtergelaten.

Literatuur: Innsbruck 1992, cat. 82.

CL



148
Sebastian Rank (Greif genoemd)
Handschrift over de natuur van de valken, haviken, sperwers, paarden en honden
papier, 16de eeuw
Wenen, Oesterreichische Nationalbibliothek, codex 5213

In dit prachtige handschrift wordt in verschillende hoofdstukken onderwezen over de diverse aspecten van het jachtbedrijf. Het eerste hoofdstuk (fol. 3r-35r) wijdt in negen paragrafen de jager in over de valken, waarbij in de eerste paragraaf nog een algemeen verhaal is opgenomen over de omgang met valken, haviken en sperwers. De volgende zes paragrafen (fol. 36r-59r) vertellen de lezer alles over de haviken. In twee hoofdstukken (fol. 60r-77r) wordt uitgeweid over de paarden en het laatste deel (fol. 77v-84v) handelt nog over de honden. De fol. 85 tot 90 zijn leeg. Het is een leerzaam handschrift dat voor keizer Maximiliaan I was vervaardigd en waarvan hier het eerste beschreven blad (fol. 3r) wordt getoond.

JK

149
Valkenjacht
Zuidelijke Nederlanden, circa 1530-1540
olieverf op paneel, 50,2 x 81,8 cm
Boedapest, Museum voor Schone Kunsten, inv. 1018

Terwijl de jachthoorn klinkt, trekt een elegant gezelschap aan ons oog voorbij. De personen rijden op schitterend opgetuigde paarden en dragen rijke gewaden en hoeden met veren. De groep is opgewonden door het vooruitzicht van de jacht en vervolgt opgewekt en wanordelijk zijn weg, maar de rust van de edellieden en de meest voorname dame aan het hoofd van de stoet wordt gewaarborgd door de hellebaardiers. De optocht gaat vergezeld van honden die verschillende versies van hun meest karakteristieke gedrag vertonen: de een weigert koppig te luisteren naar de aansporingen van zijn baas, één springt naar voren, één blaft bij het geluid van de hoorn, een andere is zich behaaglijk aan het krabben en weer een andere zoekt al snuffelend toenadering bij een metgezel. Pas bij een nauwkeurige beschouwing springt op de achtergrond de echte hoofdpersoon in het oog: een prekende Johannes de Doper, omringd door een klein groepje mensen. De kunstenaar van dit schilderij beeldde dus geenszins dit weelderige, frivole gezelschap uit louter genoegen af, maar had er eerder een stichtende bedoeling mee. De opvallende scheiding tussen voor- en achtergrond en de beperking van landschappelijke elementen tot heuvels en bomen wijken duidelijk af van de panoramische conventies die in die tijd gebruikelijk waren bij de weergave van een landschap. De maker – een meester in de observatie van mensen en dieren – is niet bekend. De datering van de 'Valkenjacht' blijkt uit de stijl en de techniek die zijn gebruikt met name bij het weergeven van het lover en de figuren.

Literatuur: Tokio 1992, cat. 2.

PvL

150
Bernard van Orley, ca. 1488-1541
(toegeschreven)

Tapijtontwerpen voor de Jachten van Maximiliaan
tweede kwart van de zestiende eeuw

150-1
Jachten van Maximiliaan: de maand maart
'La court de Bruxelles quant on voit par derrière dedans la parck'
pentekening, bruinachtig lavis, 39 x 54,2 cm
Leiden, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet, inv. 2047

150-2
Jachten van Maximiliaan: de maand september
'gruenendael'
pentekening, bruinachtig lavis, 30 x 56 cm
Leiden, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet, inv. 2046

150-3
Jachten van Maximiliaan: de maand november
'An Mennekens dans'
pentekening, bruinachtig lavis,
38,7 x 53,7 cm
Boedapest, Museum voor Schone Kunsten, inv. 1365

Deze tekeningen zijn de eerste ontwerpen voor een serie kartons, die als voorbeeld dienden voor het vervaardigen van een reeks van twaalf wandtapijten, genoemd de 'Jachten van Maximiliaan', waartoe Maria van Hongarije waarschijnlijk de opdracht heeft gegeven. De hele serie, zowel tekeningen als tapijten, wordt in het Louvre bewaard. In het najaar van 1993 wordt er een tentoonstelling aan gewijd, waar de maanden maart, juni en november worden getoond. Van de hier getoonde serie zijn vijf kartons bewaard. De andere twee bevinden zich in Berlijn en Kopenhagen. De discussie of de hier beschreven tekeningen de originelen zijn dan wel de serie die in Parijs wordt bewaard, is nog gaande. De tapijten zijn geweven van wol, zijde, goud- en zilverdraad. Ze hebben rijk versierde boorden met een cartouche, waarin een teken van de dierenriem staat afgebeeld. Het nieuwe jaar begon met Pasen dat valt tussen 22 maart en 25 april. De eerste ontwerptekening – die hier ook is afgebeeld – draagt dus het teken van de ram. Op de achtergrond zien we een breed panorama van Brussel met links het paleis van de hertogen van Brabant – de residentie van Maria van Hongarije –, in het midden het stadhuis en rechts de torens van de Sint-Goedelekerk. De jagers hebben het paleis verlaten om te gaan jagen in het nabijgelegen Zoniënwoud, het geliefde jachtdomein van de regentes. De tweede tekening, de maand september met de weegschaal als dierenriemteken, heeft de parforcejacht als onderdeel: de hertejacht met behulp van honden. We zien dat het hert niet meer kan vluchten en dus is overgeleverd aan de meute, en dat de leider van de jacht het zonder veel moeite kan afmaken. Op de achtergrond is het klooster Groendendaal zichtbaar, dat een geliefd jachtverblijf was van Maria van Hongarije. De maand november, met boogschutter als dierenriemteken, op de derde tekening toont ons een jachtmaaltijd in de buitenlucht. In deze maand wordt op het zwijn gejaagd. Om de koude enigszins tegen te gaan heeft men een vuur gestookt en de twee jonge jagers rechts op de voorgrond schijnen een dansje te maken, wellicht ook tegen de koude. Voor Maria van Hongarije was een banket in de buitenlucht een van haar de geliefde tijdverdrijven.

Literatuur: Schneebalg-Perelman 1982, p. 49; Brussel 1985, cat. D13, Brussel 1990.

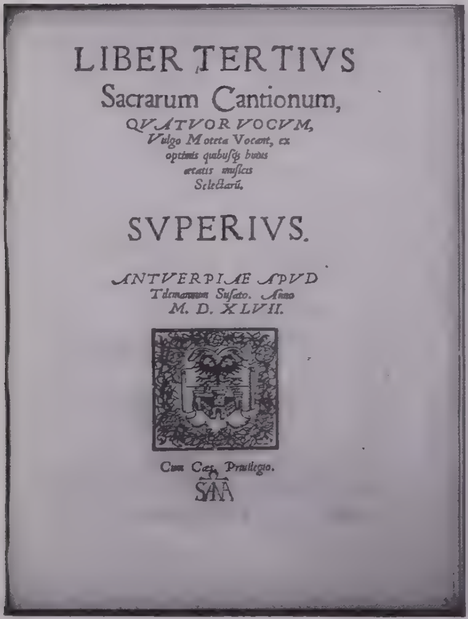
JK

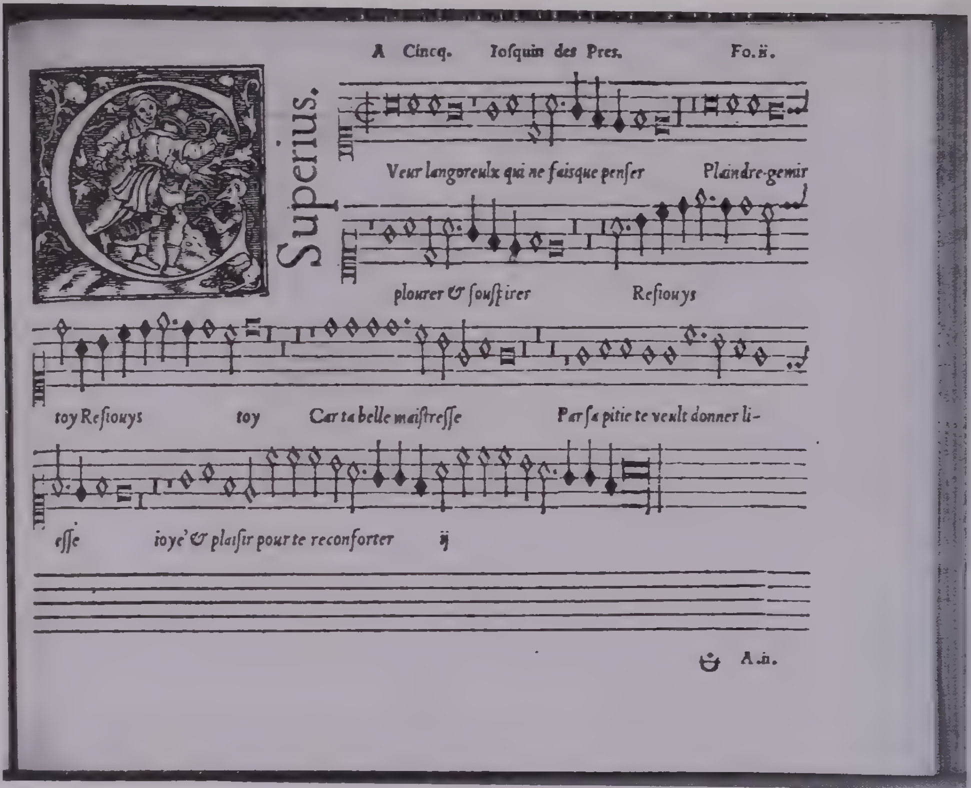
151
Tielman Susato, † na 1565
Liber tertius sacrarum cantionum
Antwerpen (Tielman Susato), 1547
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I,
Fétis 1684 A LP

Over de afkomst van Tielman Susato blijven we in het ongewisse. Volgens Antwerpse archiefstukken zou hij in Keulen zijn geboren, maar ook Soestdijk of Soest in Westfalen worden als geboorteplaats aangemerkt. Vanaf 1529 tot 1561 was hij werkzaam in Antwerpen. Hij was muziekkopiïst, componist, handelaar in muziekinstrumenten en -boeken, maar vooral drukker. Na 1540 breekt de glansperiode aan van de Nederlandse muziekdruk. Susato was hiervan de grondlegger. Hij componeerde meerstemmige religieuze liederen in een reeks van elf delen. Hier wordt het titelblad van het derde boek getoond. De afzonderlijke stemmen zijn superius, quinta pars, tenor, bassus en contratenor.

Literatuur: Brussel 1975 (A), cat. 92.

JK





152
Tielman Susato, † na 1565
Premier livre des chansons a quatre parties au quel sont contenues trente et une nouvelles chansons convenables tant a la voix comme aux instrumentz
Antwerpen (Tielman Susato), 1543
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I,
Fétis 2311 A LP

Het privilege voor het drukken van boeken werd Susato verleend op 20 juli 1543. In november van dat jaar verscheen zijn *Premier livre.* Acht van de eenendertig liederen in deze bundel zijn door hemzelf gecomponeerd, de andere door bekende tijdgenoten onder wie Clemens non Papa en Thomas Crecquillon. De bundels kenden een enorm succes. In 1555 verscheen reeds het veertiende boek met onder andere liederen van Orlandus Lassus, die dat jaar in Antwerpen verbleef. Onder de componisten van deze eerste uitgave bevindt zich eveneens Rogier Pathie, die vanaf 1534 in dienst was van Maria van Hongarije en tot aan haar dood in 1558 een van haar vertrouwenspersonen bleef. Het is welhaast zeker dat Susato door Pathie bij de regentes werd aanbevolen. Als afzonderlijke stemmen werden gedrukt superius, contratenor, tenor en bassus.

Literatuur: Antwerpen 1963, p. 19; Brussel 1972, cat. 165.

JK

153
Tielman Susato, † na 1565
Vingt et six chansons musicales et nouvelles a cincq parties convenables tant a la voix comme aussi propices a iouer de divers instrumentz, nouvellement imprimees...
Antwerpen (Tielman Susato), 1543/1544
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Fétis 2310 A LP

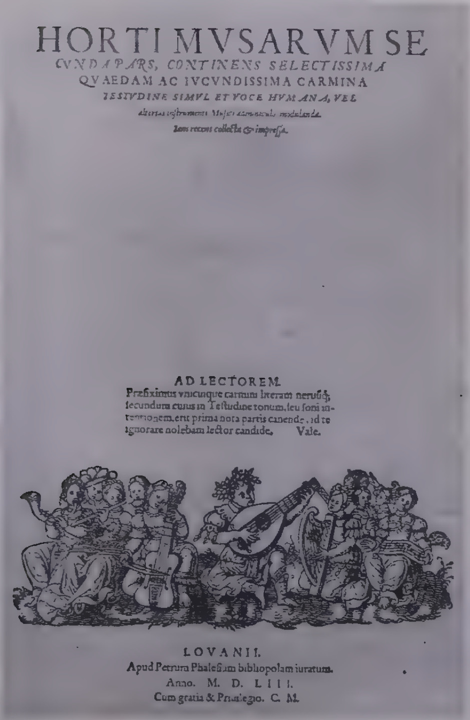
De *Vingt et six chansons* zijn niet gedateerd. Ze werden echter meteen na de *Premier livre* gedrukt, dus tegen het einde van 1543 of in het begin van 1544. Het werk werd opgedragen aan Maria van Hongarije. Op de houtsnede zien wij dat Susato zijn werk aanbiedt aan de regentes. Daaronder is de opdracht en een rijm gedrukt. Kenmerkend voor de muziekdrukken van Susato is dat hij gebruik maakte van een nieuw typografisch systeem: de enkeldruk. Balken en noten konden in een keer worden gedrukt, waardoor nog slechts één drukgang noodzakelijk was. In deze bundel staan zes eigen composities van Susato. Verder zijn liederen opgenomen van Baston, Canis, Crecquillon, Gallus, Gombert, Lupi, Mouton en Richafort. Dit zijn zonder uitzondering alle bekende namen uit zijn tijd, die zich lieten inspireren door de Franse chansons. De afzonderlijke stemmen die werden gedrukt zijn superius, contratenor, tenor en bassus.

Literatuur: Antwerpen 1963, p. 17; Brussel 1972, cat. 165.

JK

A TRESILLVSTRE ET TRESVERTVEVSE DAME, DAME MARIE ROYNE
Et Douaigiere D'hongrie. & ce. Thylman Susato son Treshumble seruiteur Felicite prosperite & valitude.

Long temps ya, tresillustre Princesse,
Que mon vouloir a iamais na prins cesse.
De s'emploier a trouuer la practicque
Et le moien d'imprimer la Musicque
Or est ainsi, qu'appres grant diligence
Non sans trauail, non sans cost & despence
Paruenu suis au chief de mon entente
Dont touteffois encoir ne me contente.
Iusques a ce qu'il plaira a fortune
De m'octroier saison bien opportune
Pour humblement en toute obeissance
Me presenter de toute ma puissance


HORTI MVSARVM SECVNDA PARS, CONTINENS SELECTISSIMA QVAEDAM AC IVCVNDISSIMA CARMINA TESTVDINE SIMVL ET VOCE HVMANA, VEL
Iam recens collecta & impressa.

AD LECTOREM.
Praefiximus vnicuique carmini literam neruumque, secundum cuius in Testudine tonum, seu soni intentionem, erit prima nota partis canendae, id te ignorare nolebam lector candide. Vale.

LOVANII.
Apud Petrum Phalesium bibliopolam iuratum.
Anno. M. D. LIII.
Cum gratia & Priuilegio. C. M.

154
Petrus Phalesius, ca. 1510-1577
Hortus Musarum, in: **Theatrum Musicum**
Leuven (Petrus Phalesius), 1563
band 19de eeuw, schapeleer over de oorspronkelijke platten
Utrecht, Bibliotheek Rijksuniversiteit Utrecht, AB: AA fol 28 rariora

Petrus Phalesius werd in Leuven geboren en werkte van 1542 tot 1577 in deze stad als muziekdrukker, boekhandelaar en uitgever. Zijn specialisatie was het uitgeven en verkopen van muziekwerken. In 1551 kreeg hij een vergunning voor het oprichten van een drukkerij.
Hij was de voornaamste concurrent van Susato. Bovendien werd Leuven na Antwerpen de tweede stad in de Nederlanden met een belangrijke muziekproduktie. Het was Phalesius die als eerste behalve vocale ook instrumentale muziek drukte, waarvan de *Hortus Musarum* een mooi voorbeeld is. Het tweede deel werd opgenomen in het *Theatrum Musicum* en bevat muziek voor luit en zang. De composities zouden zijn opgedragen aan Maria van Hongarije.

Literatuur: Antwerpen 1963, p. 21; Brussel 1975 (A), cat. 89; Utrecht 1984, cat. 78.

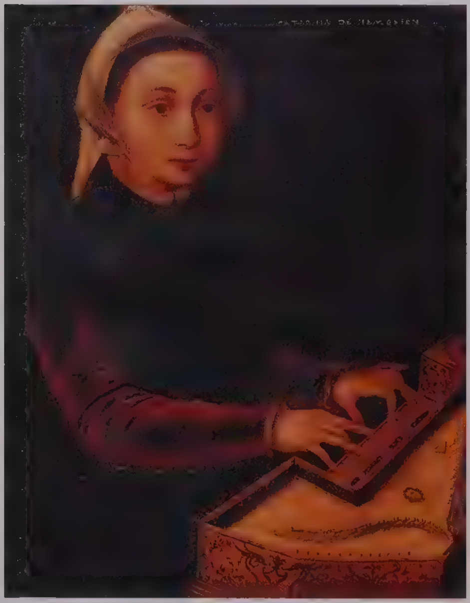
JK

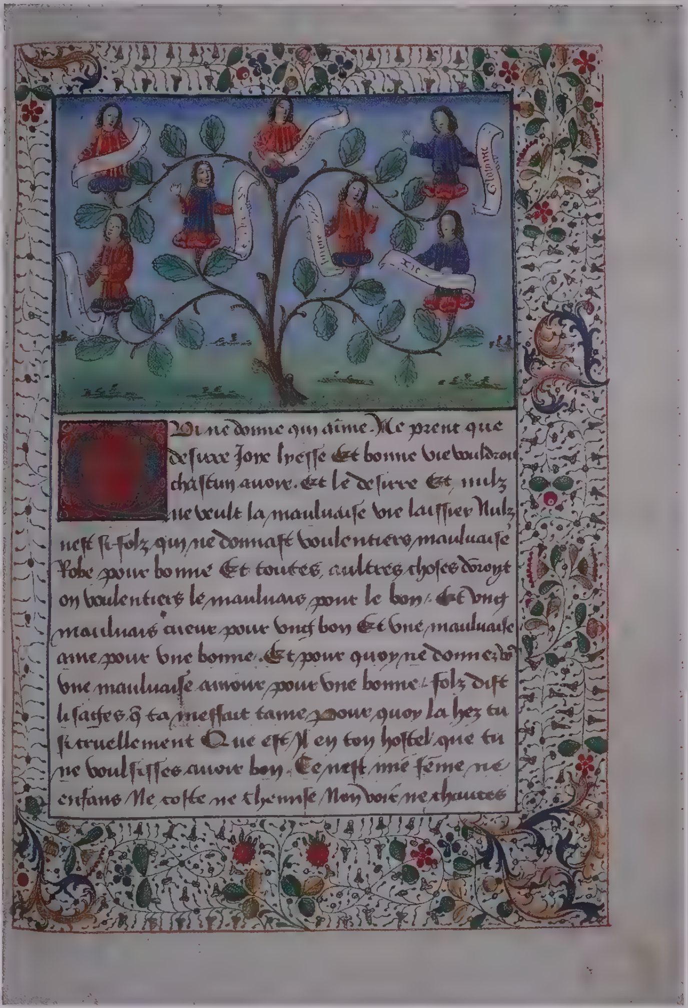
155
Catharina van Hemessen, 1528-1587
Meisje aan een clavichord
Brussel, 1548
paneel, 36 x 32 cm
Keulen, Wallraf-Richartz-Museum,
inv. WRM 654

Catharina van Hemessen was als hofdame verbonden aan het hof van Maria van Hongarije in Brussel. In de hofordonnantie staat zij vermeld als de 'kleine Catheline' (cat.133). In 1554 trouwde Catharina met Chrétien de Morien, die als hofmuzikant eveneens werkzaam was voor Maria van Hongarije. Zij beiden vergezelden de koningin-weduwe op het einde van haar leven naar Spanje. Catharina was de dochter van de bekende Antwerpse schilder Jan Sanders van Hemessen. Zij specialiseerde zich vooral in vrouwenportretten en is betrekkelijk onbekend gebleven – misschien omdat zij vrouw was? Haar schilderijen zijn als visuele bron buitengewoon interessant voor het muziekleven uit het midden van de zestiende eeuw. Dit schilderij en het zelfportret (vergelijk afb. 43) zijn de vroegst gedateerde werken van de schilderes. Rechtsboven is het gesigneerd en gedateerd: 'CATERINA DE HEMESSEN PINGEBAT 1548' en daaronder: 'AETATIS SVAE 22'. Op het virginaal zijn nog de delen 'HABET . R .. MINVS' van een motto te lezen. Het virginaal op het schilderij van 'Familie Pierre de Moucherons' in het Rijksmuseum te Amsterdam blijkt hetzelfde motto te dragen, waardoor het gecompleteerd zou kunnen worden als: 'OMNIA DAT DOMINVS – NON HABET ERGO MINVS'.

Literatuur: Keulen 1969, cat. 654; Londen 1990, p. 131.

JK



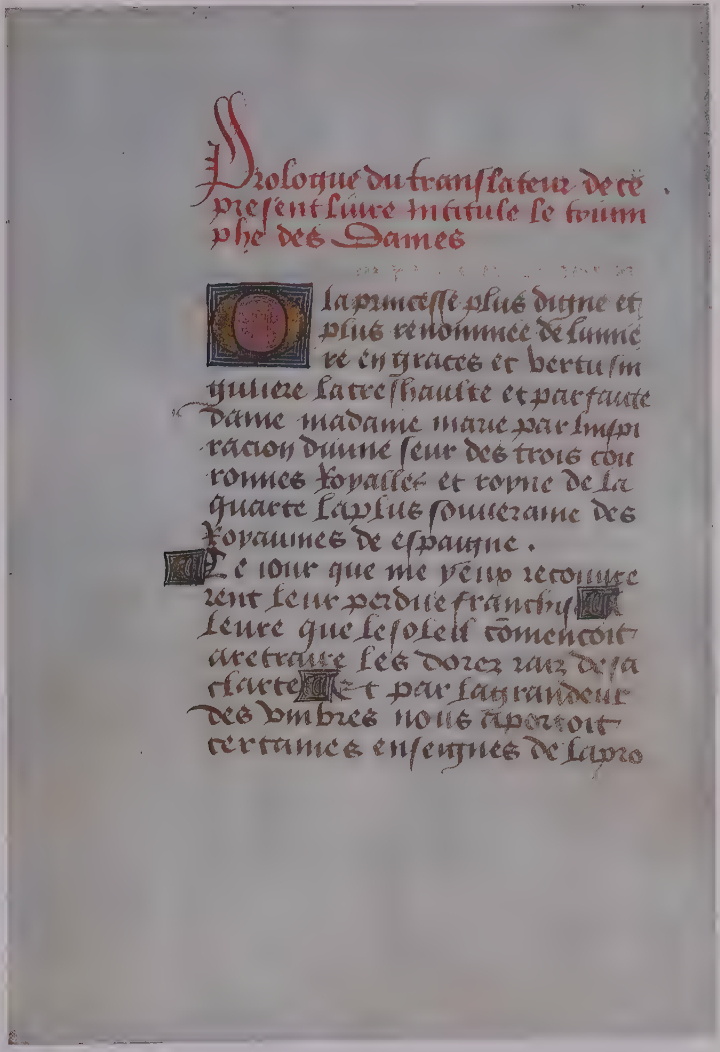


156
Le miroir du monde
Frankrijk, 1472-1479
perkament, 311 fol., 13 miniaturen,
30,5 x 21 cm
moderne band met sluithaken
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I,
hs. 10204

Dit werk is één van de talrijke voorbeelden van een bloemlezing met zedenkundige en zielsverheffende teksten, een soort basis-lectuur voor privé-devotie. *Le miroir du monde* werd in 1280 door de monnik Laurent du Bois voor de Franse koning Philips III de Stoute samengesteld. Onder een licht gewijzigde vorm bestaan deze teksten ook onder de naam *Somme le roi*. Van de zeventien bekende kopieën van de *Miroir* zijn er zeven handschriften waarbij alle teksten zijn voorzien van een miniatuur. De beschrijving van wat elke miniatuur dient voor te stellen is in de tekst verwerkt. In dit exemplaar zijn zij zelfs in rubriek – hetgeen wil zeggen in het rood – aangegeven. Ofschoon dit handschrift in Parijs werd geschreven, is een aantal van de aanwijzigingen voor de verluchter in het Nederlands gesteld, wat er uiteraard op wijst dat Vlaamse miniaturisten in de Franse hoofdstad werkzaam waren. Zo staat op fol. 164r te lezen hoe de Bergrede moet worden afgebeeld. Het hier beschreven exemplaar van *Le miroir du monde* werd voor de hertogin van Bourbon-Savooie geschreven en verlucht, zoals blijkt uit het wapen op fol. 164r. Na de dood van haar echtgenoot, Philibert van Savooie in 1504, nam Margaretha van Oostenrijk het handschrift mee naar de Nederlanden waar het werd bewaard in de Mechelse bibliotheek en na haar dood in het bezit kwam van Maria van Hongarije. Op die manier kwam het in Turnhout terecht. Maria liet het, bij haar vertrek naar Spanje in 1556, achter in de Nederlanden zoals de meeste andere boeken uit Margaretha's librije. Het exlibris van Maria van Hongarije is vermoedelijk in de loop der tijden verdwenen. De codex ligt opengeslagen op de betrekkelijk naïeve voorstelling van de boom des kwaads (fol. 13) waarvan de (giftige?) bloemen zeven vrouwelijke personificaties zijn van de hoofdzonden. Op de banderollen staan de namen van betreffende zonden geschreven.

Literatuur: Brussel 1987 (A), cat. 7.

CL



157
Juan Rodriguez de la Camára

157-1
Le triomphe des dames
Brussel, 1460
perkament, 67 bladen, 28 x 18 cm
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I,
hs 10.778

Dit manuscript bevat de Franse vertaling door Fernando de Lucena van een Portugees traktaat over het overwicht van vrouwen op het sterke geslacht. Het initiatief van de vertaling kwam van Vasco Quemada de Villalobos, een Portugees die als stalmeester aan het Bourgondische hof was verbonden. De mooie presentatie-miniatuur bewijst dat dit exemplaar voor Philips de Goede (fol. 1r) was bestemd. De hertog is afgebeeld in een lang gewaad van zwart brokaat en hij draagt de keten van de Orde van het Gulden Vlies.
De tekst werd geschreven te Brussel door de beroemde hofkopiïst, David Aubert, die later ook voor Margaretha van York werkzaam is geweest. Het boek staat in de inventaris van de librije van Bourgondië van 1469 vermeld. Het is niet onwaarschijnlijk dat in het tot stand komen van de vertaling en van dit luxe-exemplaar Isabella van Portugal, derde echtgenoot van Philips de Goede, een rol heeft gespeeld.

Literatuur: Brussel 1991 (C), p. 120-121.

157-2
Le triomphe des dames
Zuidelijke Nederlanden, derde kwart van de 15de eeuw
perkament, 68 bladen, 22 x 15,5 cm
met ex-libris van Maria van Hongarije
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I,
hs 2027

Dit handschrift biedt een tweede, iets afwijkende vertaling van de *Triunfo de las doñas* met een uitvoerige inleiding in briefvorm gericht tot een hooggeplaatste anoniem gebleven dame. Het is zeker mogelijk dat onder die dame Isabella van Portugal schuilgaat. Dit manuscript komt niet voor in de vijftiende-eeuwse inventarissen van de Bourgondische Bibliotheek, ofschoon het hoogstwaarschijnlijk in dezelfde periode als het vorige handschrift is ontstaan. Het feit dat het ex-libris van Maria van Hongarije op de eerste binnenplat is aangebracht en de vermelding in de inventaris die in 1556 te Turnhout werd opgemaakt (nummer E 98), bewijzen dat het voordien in de Mechelse bibliotheek van Margaretha van Oostenrijk was opgenomen. Indien dit handschrift inderdaad in het bezit is geweest van Isabella van Portugal, is het vermoedelijk later in de librije van Isabella's schoondochter, hertogin Margaretha van York, echtgenote van Karel de Stoute, terecht gekomen. Ofschoon bekend is dat Margaretha van York prachtige handschriften liet maken, bestaat er geen inventaris van haar bibliotheek, evenmin als van het eventuele boekenbezit van Isabella van Portugal. Hoe dan ook, de codex is in elk geval langs een aantal omwegen in de Bourgondische Bibliotheek terecht gekomen.

Literatuur: Brussel 1991 (C), p. 121-122.

CL

158
Historiebijbel
Utrecht, 1431
perkament, deel 2: 128 fol. en 96 miniaturen;
deel 3: 161 fol. en 145 miniaturen
18de-eeuwse Franse boekband
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I,
hs 9018-19 (a) en hs 9020-23 (b)

Op grond van de inventaris van Turnhout (zie inleidend hoofdstuk) (nummer A 309), en van de inventaris van Vigilius uit 1577 heeft Maria van Hongarije een Bijbel in het Diets in haar bezit gehad, die zij in de Nederlanden achterliet toen ze naar Spanje vertrok. In de concordantielijsten van het oude fonds van de Bourgondische Bibliotheek en het negentiende-eeuwse bestand, dat Marchal in 1842 publiceerde, identificeerde deze het geciteerde handschrift als de hier tentoongestelde prachtige banden van een driedelige 'Utrechtse historiebijbel'. De twee codices staan vermeld in de inventaris van de Bourgondische Bibliotheek die in 1467 na de dood van Philips de Goede werd opgemaakt. Kort daarna verschijnen ze plotseling in twee afzonderlijke inventarissen: deel 2 bevindt zich in 1485 te Brussel en deel 3 is in 1487 te Gent. Vermoedelijk heeft Maria van Hongarije de twee handschriften in bruikleen genomen. Ze behoorden haar echter niet toe, reden waarom ze wellicht na haar vertrek opnieuw in de Bourgondische Librije werden opgenomen. In een historiebijbel werden, naast de tekst van de Vulgaat, historische bronnen verwerkt, voornamelijk de *Historia scholastica* van Petrus Comestor (geboren ca. 1100) en de geschiedenis van Alexander de Grote. De initiator van dit genre was de Franse monnik Guyart des Moulins (geboren ca. 1251) die deze tekst vrij aanpaste in het Frans. Uit het aantal bewaarde codices in alle Westeuropese talen blijkt overduidelijk het succes ervan. Voor de Nederlandse versie van de *Historiebijbel* heeft J. Biemans vastgesteld dat hierin een combinatie van de Vlaamse bijbelvertaling van 1360 en die van Johan Scutken van omstreeks 1400 werden gebruikt, de reeds genoemde *Historia scholastica*, aangevuld met Maerlants *Spiegel Historiael* en de Alexanderverhalen. De mooiste Nederlandstalige exemplaren kwamen in het bisdom Utrecht tot stand. J. Biemans heeft zestien exemplaren opgespoord die tussen 1430 en 1470 werden gekopieerd en verlucht. Hiervan zijn er slechts twee volledig bewaard: het hier gedeeltelijk tentoongestelde driedelige en het verwante tweedelige exemplaar uit de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag (hs 78 D 38); de andere zijn ofwel onvolledig, ofwel fragmentair. De weelderige versiering en het aantal miniaturen getuigen van een welgestelde opdrachtgever. In totaal zijn de drie handschriften van deze 'Utrechtse Historiebijbel', waarvan het eerste deel zich bevindt in de British Library te Londen, verlucht met 484 minaturen. De kwaliteit van het bladgoud is uitzonderlijk en de hier tentoongestelde twee handschriften lijken gloednieuw. Deel 2 ligt open aan het begin van het boek van Ester (afgebeeld: fol. 78r). Vanaf dit boek vertoont het handschrift een rijke randversiering gekenmerkt door een gouden staaf voorzien van kleurige acanthusbladeren. Deel 3 ligt open bij de Apocalyps van Johannes (afgebeeld: fol. 140v). In de illustraties van dit bijbelboek lieten de miniaturisten hun fantasie meestal hoogtij vieren.

Literatuur: Barrois 1830, cat. 1099, 1101, 1628 en 1778; Byvanck & Hoogewerff 1925, passim; Biemans 1984, p. 257-60; Gaspar & Lyna 1987, p. 76-77; Utrecht-New York 1989, p. 135-137, cat. 39.

CL

159

Pseudo-Augustinus, 13de eeuw

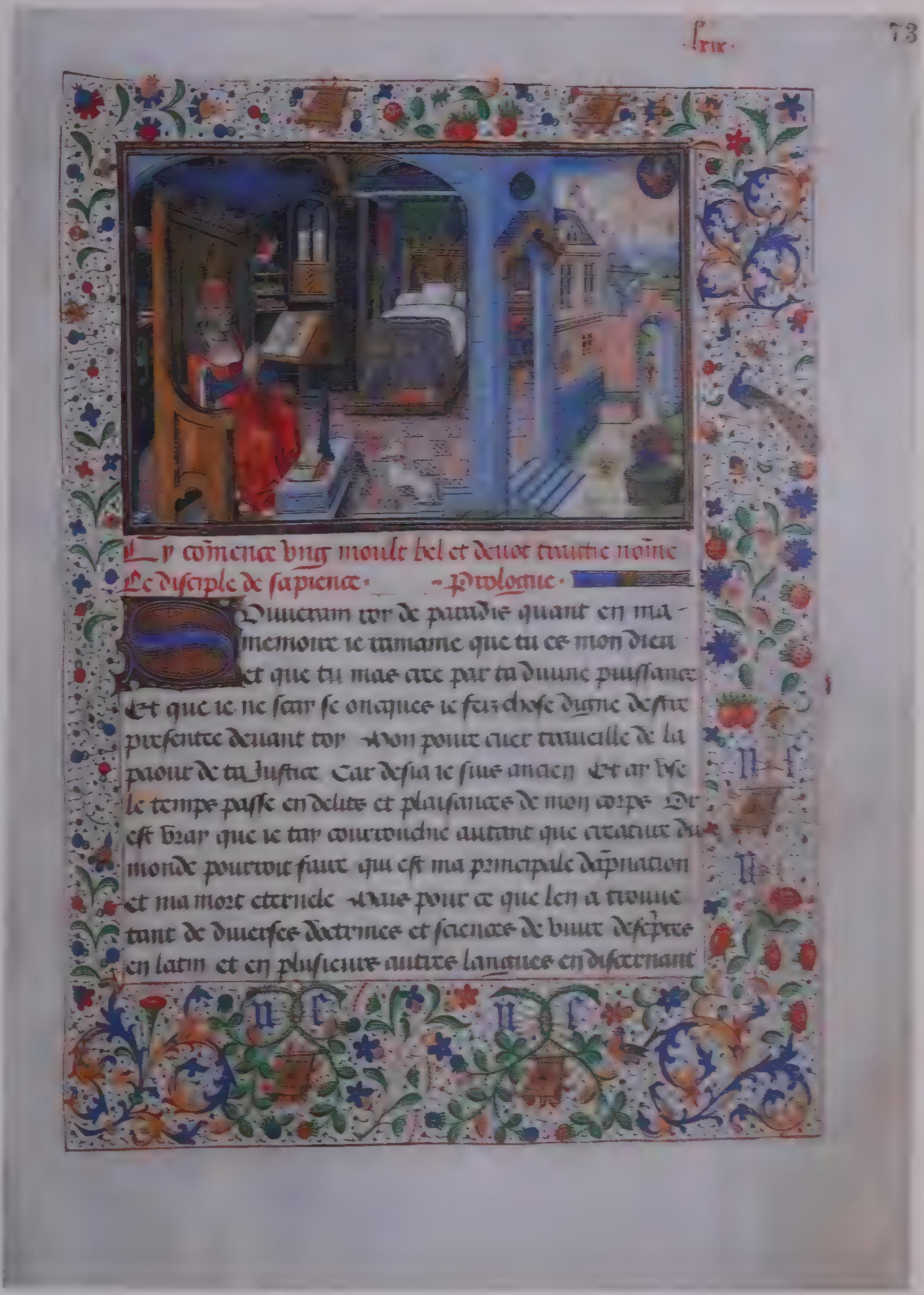
Meditations

Brugge (?), vierde kwart 15de eeuw
perkament, 116 fol., 2 miniaturen
19de-eeuwse lederen boekband
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I,
hs 9297-302

De teksten uit deze codex zijn eigenlijk niet van de heilige Augustinus, maar van een dertiende-eeuwse anonieme auteur. Het gaat om een reeks meditaties ter ondersteuning van de lekendevotie. Het zijn prozaïsche teksten die bijvoorbeeld handelen over de verschillende planeten die elk een eigen 'hemel' hebben en over het wezen van de ziel 'een substantie zonder lichaam, maar die van het lichaam leeft. Onzichtbaar, ongevoelig en onveranderlijk, die geen plaats inneemt ...'.
De Franse vertaling van de *Meditationes* was in de vijftiende eeuw een geliefde tekst. Dit mooie, verzorgde handschrift was ooit in het bezit van Antoon de Grote Bastaard, een natuurlijke zoon van Philips de Goede. Hij was een boekenliefhebber en de handschriften uit zijn verzameling dragen op vele plaatsen zijn wapen, zijn spreuk en ook soms zijn handtekening (fol. 116r). Antoon stierf in 1504 en een groot deel van zijn boeken bleef in handen van zijn kleinzoon De Bièvre in het kasteel van La Roche-en-Ardenne. Een aantal codices van Antoon van Bourgondië kwam in de bibliotheek van Margaretha van Oostenrijk terecht, echter niet dit handschrift. We vinden het pas terug in de inventaris van de Turnhoutse bibliotheek (zie inleidend hoofdstuk) onder nummer A 272 in de rubriek 'livres venant de Mons. de Bièvres'. Men weet niet wanneer deze handschriften in de Turnhoutse bibliotheek werden opgenomen. In elk geval nam Maria dit manuscript niet mee naar Spanje. De afgebeelde miniatuur (fol. 73r) markeert het begin van 'ung moult bel et devot traittie nom(m)e Le disciple de sapience'.

Literatuur: Chesney 1950, p. 11-39; Büttner 1973, p. 66-70.

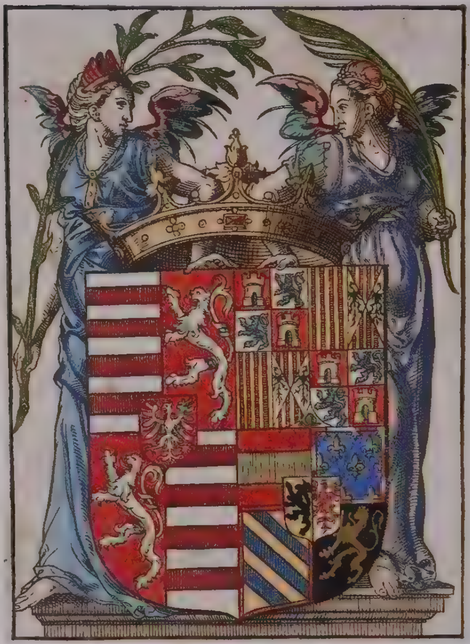
CL



160

Perlesvaus

Zuidelijke Nederlanden, 13de eeuw
perkament, 112 fol., één zeer geschonden miniatuur
ex-libris van Maria van Hongarije
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, hs 11145



Perlesvaus is een geschiedenis van het vat, Graal genoemd, waarin Jozef van Arimathea het bloed van Christus opving. Het is een ingewikkeld, symbolisch verhaal. Naast thema's uit de cyclus van koning Arthur heeft de onbekende auteur nog andere bronnen gebruikt, zoals de *Navigatio sancti Brendani*, de brief van Gilbertus van Hoilandia (gestorven 1172) en reisverhalen uit het Verre Oosten. *Perlesvaus* moet worden beschouwd als 'the tuning of the materials of Arthurian romance to the demand of the moment: the period of the Crusades' met als doel 'the glorification of crusading chevalry'. Verder is het accent gelegd op de Pauliniaanse visie van de tweespalt tussen het Oude en het Nieuwe Verbond. Over de ontstaansdatum van *Perlesvaus* is veel gediscussieerd; hoogstwaarschijnlijk dateert de tekst uit de eerste jaren van de dertiende eeuw en is dus één van de eerste, zo niet de eerste Franse prozaroman. Wij willen hier een misverstand uit de weg ruimen: in hun teksteditie van *Perlesvaus* hebben W.A. Nitze en T. Atkinson Jenkins, gevolgd door Woledge en alle andere commentatoren, gemeend dat Ch. Potvin in 1865 het hier tentoongestelde Brusselse handschrift had uitgegeven. Potvin gaf echter niet de Brusselse codex maar een te Bergen (Henegouwen) bewaard identiek handschrift uit (Bibliothèque Publique, signatuur 331/206). Dit handschrift biedt een absoluut gelijklopende tekst, het dagtekent ook uit de dertiende eeuw en heeft, evenals de Brusselse codex, een tweede explicit dat uitsluitend in deze beide codices voorkomt en waarin sprake is van de persoon voor wie de tekst geschreven werd, namelijk Jean de Nesle die door Villehardouin wordt genoemd in diens geschiedenis van de vierde kruistocht. Jean de Nesle was heer van de Flavy (bij Péronne) en kasteelheer van Brugge. In die hoedanigheid nam hij het kruis op te Brugge op Aswoensdag van het jaar 1200 samen met de Vlaamse en Picardische edelen die onder bevel van graaf Baldwinus IX (later van Constantinopel) aan deze kruistocht zouden deelnemen. Jean de Nesle volgde zo het voorbeeld van zijn vader die gedurende de vorige kruistocht voor Akko sneuvelde. Hij kwam in 1206 behouden terug en het zou na zijn terugkomst zijn dat een verder onbekende heer van Kamerijk voor hem een afschrift liet maken van een *Perlesvaus* waarvan ongeveer gelijktijdig een tweede afschrift werd gemaakt, namelijk de handschriften nu in Bergen en Brussel. De codex van *Perlesvaus* komt niet voor in de inventaris van Margaretha van Oostenrijk. Vermoed mag dus worden dat *Perlesvaus* het privé-eigendom was van Maria van Hongarije en dat ze het als zodanig tussen andere bezittingen in de Nederlanden achterliet. Het handschrift moet geruime tijd oningebonden gebleven zijn, vooraan en achteraan is het perkament smoezelig. De enige miniatuur is bijna volledig afgeschilferd, ze stelde waarschijnlijk Jozef van Arimathea voor.

Literatuur: Potvin 1865; Faider & Faider-Feytmans 1931, p. 352; Nitze & Atkinson Jenkins 1932; Villehardouin 1934, p. 13; Sherman Loomis 1966, p. 492-499; Woledge 1975, cat. 114; Kelly 1974; Lloyd-Morgan 1984, p. 239-252.

CL

161

Jean Mansel

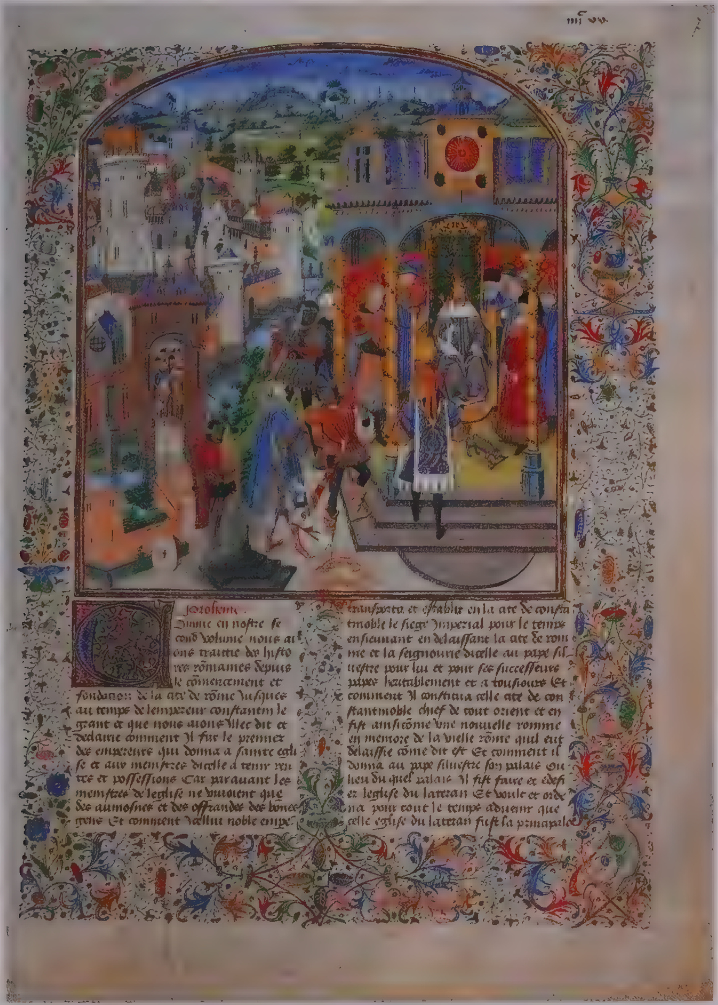
La fleur des Histoires

Vlaanderen, ca. 1460
perkament, 220 fol. en 3 miniaturen
19de-eeuwse kalfslederen band
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, hs 9233

Dit handschrift heeft ooit deel uitgemaakt van een vierdelige 'Fleur des Histoires' vermeld in de inventaris uit de jaren 1467-1469 van de librije van Philips de Goede. Het bevat een alfabetische lijst van een reeks landen, provincies, streken en eilanden, en daarna het vervolg van de Romeinse geschiedenis vanaf Constantijn de Grote en het arianisme tot de val van Rome en van Ravenna, onmiddellijk gevolgd door de geschiedenis van Frankrijk van Clovis tot Karel VI (gestorven 1422). In de inventarissen van 1485 en 1504 zijn nog slechts deel 1 en 2 vermeld. In latere inventarissen wordt ook hiervan geen melding meer gemaakt. Het hier beschreven deel 4 verschijnt evenmin in de latere inventarissen, maar was toch aanwezig in de Bourgondische librije aangezien het de eigenhandige handtekeningen van Margaretha van York, de derde echtgenote en weduwe van Karel de Stoute, draagt, die in 1503 te Mechelen stierf. In 1556 wordt deze band in de Turnhoutse bibliotheek vermeld onder nummer B 299 (zie inleiding). Het is evenwel nooit in het bezit van Margaretha van Oostenrijk geweest. Vermoedelijk bleef het handschrift in Mechelen liggen na de dood van Margaretha van York en werd het op die manier onderdeel van de bibliotheek van Maria van Hongarije. Daar de codex noch aan Margaretha van Oostenrijk, noch aan Maria van Hongarije toebehoorde, was het vanzelfsprekend dat Maria bij haar vertrek naar Spanje het handschrift in de Nederlanden achterliet. Titel en auteur van dit succesrijke werk (er is een vijftigtal min of meer volledige exemplaren bekend) zijn af te leiden uit een zeer ingewikkeld anagram. De afgebeelde miniatuur van fol. 7r toont dat Constantijn de zetel van het Romeinse rijk van Rome naar Constantinopel heeft verplaatst en dat hij zijn Romeinse paleis heeft geschonken aan paus Silvester die daar 'leglise du lateran' vestigde.

Literatuur: Barrois 1830, cat. 719 en 1504; De Poercq 1936, p. 40-41 en 73; Lyna 1989, deel 3-1, p. 95-100.

CL



162

Evangeliarium

Grieks, 9de-10de eeuw
perkament, 207 bladen, 29 x 23,5 cm
Escoriaal, ms. griego, Y.14

De muziek in dit *Evangeliarium*, dat was bestemd voor de belangrijkste hoogfeesten, is geschreven in de zogenaamde 'ekfonetische' notatie. De codex begint met het Paasfeest en eindigt met de lezingen van Paaszaterdag. De waarde van het handschrift schuilt ondermeer in zijn eerbiedwaardige ouderdom. Het is geschreven in liturgisch unciaalschrift in een periode waarin dit majuskelschrift zo goed als helemaal verdwenen was ten voordele van een vlotter minuskelschrift. Een enkele hand heeft het hele manuscript geschreven, alleen de fol. 3 en 207 zijn door een latere hand gekopieerd. De typische geblokte spiritus asper komt men ook nog tegen in een zestal andere codices in liturgische unciaal die in het klooster van het Escoriaal worden bewaard. De inhoudelijke waarde krijgt door de historische waarde nog meer luister bijgebracht. Tot in de negentiende eeuw hield men de codex voor een autograaf van de heilige Johannes Chrysostomus.

Op fol. 1 heeft een (mogelijk zestiende-eeuwse) hand de oorspronkelijke titel weggeveegd en er in Griekse letters iets geschreven waardoor men tot in de negentiende eeuw heeft gedacht dat deze codex aan Chrysostomus heeft toebehoord en zelfs door hem was geschreven. De codex werd door Maria van Hongarije verworven waarna zij opdracht heeft gegeven het handschrift te verluchten. Volgens een aantekening van pater Joseph de Siguenza zou zij het Philips hebben gegeven om het als relikwie te bewaren omdat immers geloofd werd dat het van Chrysostomus was geweest. In 1566 kwam de codex in de bibliotheek van het Escoriaal waar hij tot in de negentiende eeuw als een relikwie werd bewaard. De zestiende-eeuwse frontispies – een Vlaamse Kruisigingsminiatuur – met daaromheen een boord van bloemen, bladerwerk en dieren werd vermoedelijk in Parijs vervaardigd. Folio 1 heeft een randversiering in Vlaams-Franse stijl.

Literatuur: De Andres 1967, cat. 434 (met dank aan Gabrielle Dorren); Brussel 1985, cat. 72.

JK

PLICHTSGETROUW TEGEN WIL EN DANK

Abdicatie en laatste levensjaren van Maria van Hongarije

In de zomer van 1555, enkele weken voordat Karel V op plechtige wijze afstand zou doen van zijn soevereiniteit over de Nederlanden, probeerde hij nog zijn zuster Maria van Hongarije over te halen aan te blijven als landvoogdes. Zodra zij echter van zijn abdicatieplannen had vernomen, wilde zij niets liever dan tegelijk met hem aftreden en daarover liet zij ditmaal geen misverstand bestaan; als regentes had Maria van Hongarije reeds herhaaldelijk te kennen gegeven van haar taak bevrijd te willen worden, maar steeds had haar plichtsgevoel als Habsburgse haar ervan weerhouden het regentschap op te geven. Al in 1530 had zij haar broer Ferdinand verzocht om Karel V tot andere gedachten te brengen indien diens keuze op haar zou vallen voor de vacante post van regentes der Nederlanden. Toch aanvaardde ze het regentschap in 1531, maar niet zonder het gevoel voor het blok gezet te zijn.[1] Ondanks de toezegging van de keizer dat zij deze functie slechts hoefde te bekleden tot er een andere geschikte kandidaat zou zijn gevonden, duurde het maar liefst vijfentwintig jaar voor ze haar ambt kon neerleggen, haar herhaalde smeekbeden ten spijt.

Nu Karel V zelf te kennen had gegeven om gezondheidsredenen te willen aftreden, hield Maria voet bij stuk. Met haar gezondheid was het ook niet best gesteld: ze kampte reeds enige tijd met hartklachten. Bovendien had Maria al, zodra ze weduwe was geworden, gezworen geen ander heer te dienen dan God, een eed die ze veel later nog eens in bijzijn van Karel V herhaald had en waartegen hij, zo schreef ze aan haar broer, toen geen protest had laten horen. In deze memorie aan Karel V van einde augustus 1555 gaf zij ook als haar mening te kennen dat het een vorst eigenlijk geen pas gaf zijn volk te laten regeren door een ander, aan wie men overigens toch nooit zo loyaal en gehoorzaam zou zijn als aan de vorst zelf. In het geval van de Nederlanden voegde zich hierbij nog een extra probleem volgens Maria van Hongarije, namelijk dat van de eigenaardige staatsvorm, die men eigenlijk geen monarchie kon noemen, maar evenmin een oligarchie of een republiek.[2] Te dienen onder een nieuwe soeverein zou zijn alsof ze nu op haar vijftigste opnieuw het abc moest leren, zo schreef ze haar broer. Haar liefde en toewijding jegens Karel V, die ze 'après Dieu, mon tout en ce monde' noemde,[3] stonden buiten kijf, maar het was bekend dat ze met diens zoon Philips minder op had. Dit gevoel van antipathie was wederzijds: 'De koning haat haar en zij hem', weten we van de Venetiaanse ambassadeur Badoaro.[4] Maria's verontwaardiging was dan ook groot, toen Philips II zijn vader en haar probeerde over te halen dat zij nog enige tijd na haar abdicatie voor hem in de Nederlanden zouden waarnemen.[5] Vanuit Spanje werd druk op de jonge koning uitgeoefend om naar zijn land terug te keren, hetgeen hij zelf maar al te graag wilde. Indien Karel V en Maria nu ook uit de Nederlanden zouden vertrekken, dan hadden de Fransen er vrij spel. Bovendien meende Philips II dat zijn

Afb. 53
Frans Hogenberg, voor 1540-1590
Overdracht van de regering aan Philips II
ets, 19,5 x 27,4 cm, ca. 1585
(zie cat. 163)
's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek

aanwezigheid in Spanje het geldtransport zou bevorderen, waar men in de Nederlanden zo om verlegen zat.[6]

Op 25 oktober 1555 deed Karel V in het paleis van Brussel afstand van de soevereiniteit over de Nederlanden ten gunste van Philips II. Aanwezig bij deze overdracht waren zijn zoon Philips, zijn zuster Maria van Hongarije, de leden der Collaterale Raden en Staten Generaal, ambassadeurs, burgers en nog enkele prominente familieleden: zijn zuster Eleonora, zijn nichtje Christina hertogin van Lotharingen, en zijn neven aartshertog Ferdinand van Oostenrijk en hertog Philibert Emanuel van Savooie. In zijn afscheidsrede schetste Karel V zijn levensloop en sprak hij van de vele oorlogen die hij tot zijn afschuw had moeten voeren. De landsheer prees zijn zuster, die hem steeds met raad en daad terzijde had gestaan. Hij wilde niet uit egoïsme afstand doen van de troon, maar om gezondheidsredenen: geplaagd door jicht en andere kwalen was deze taak hem nu te zwaar geworden. Karel V beval zijn zoon aan bij de aanwezigen en verzocht hun dringend de eenheid te bewaren en niet te bezwijken voor heterodoxe ideeën. Tot slot vroeg hij zijn gehoor vergiffenis, indien hij – zonder het te willen – iemand op wat voor wijze ook schade had berokkend. Hierna droeg hij de soevereiniteit over aan Philips II, die daarop de bisschop van Atrecht, Granvelle, liet antwoorden, daar hij zelf het Frans niet meester was.[7]

Nu was het de beurt aan Maria van Hongarije afscheid te nemen: zij begon met zich uitvoerig te verontschuldigen voor gemaakte fouten, die echter voortkwamen uit onwetendheid en die niet van een gebrek aan goede wil getuigden, zelfs: '... indien mijn capaciteiten, mijn kennis en mijn vermogen evenredig waren geweest aan de goede wil, de liefde en de toewijding waarmee ik mij aan dit ambt heb gegeven, dan weet ik zeker dat geen vorst ooit beter gediend en geen land ooit beter geregeerd zou zijn dan gij'.[8] Ze dankte voor de ontvangen loyaliteit en adviezen, en verzekerde de aanwezigen van haar nimmer aflatende belangstelling voor de Nederlanden. Volgens eigen zeggen had Maria als jonge weduwe al het plan opgevat naar Spanje te gaan om zich bij haar moeder, Johanna de Waanzinnige te voegen.[9] Deze was echter op 12 april 1555 overleden. Nu richtte Maria zich op een ander familielid, namelijk haar oudere zuster Eleonora, die al sinds 1547 bij Maria woonde.

Eleonora wilde haar laatste levensjaren graag met haar dochter in Spanje doorbrengen, die ze voor het laatst had gezien toen het meisje negen jaar was. Dit kind uit Eleonora's eerste huwelijk met de Portugese koning Emanuel I had haar vader nooit gekend: in haar eerste levensjaar, 1521, was hij gestorven. Toen Eleonora in 1530 hertrouwde met Frans I van Frankrijk, bleef het prinsesje achter aan het Portugese hof. Deze prinses, Maria, kreeg wat later van de Spanjaarden de bijnaam 'La Abandonada' (de verlatene, de in-de-steek-gelatene), ook toepasselijk gezien de vele huwelijken die voor haar gearrangeerd werden zonder dat er ook maar één daadwerkelijk werd voltrokken. Eén van de serieuze kandidaten was haar neef Philips II in 1553: de aankomende verbintenis was al een publiek geheim toen deze op het laatste moment toch de voorkeur gaf aan de Engelse Maria Tudor.[10]

Behalve de genoemde argumenten, de nabijheid van Eleonora en van Karel V, voerde Maria van Hongarije nog een reden aan om naar Spanje te gaan: ze zou daar pas echt in rust kunnen leven, want als ze na de abdicatie in het noorden bleef, dan zou men haar ongetwijfeld steeds om advies vragen. Anderzijds toonde ze zich bewust van het gevaar ontheemd achter te blijven in een haar onbekend land met onbekende gebruiken, indien Eleonora – wier gezondheid zwak was – plotseling zou overlijden.

VERTREK NAAR SPANJE

Aanvankelijk werd november 1555 aangehouden als vertrekdatum. Het zou echter nog tot de lente van 1556 duren voor de Spaanse vloot van Alvaro de Bazan arriveerde met het benodigde kapitaal om al het personeel dat Karel V in de Nederlanden zou achterlaten, uit te betalen.[11] Een andere reden voor uitstel van het vertrek was gelegen in het feit dat Karel V nog afscheid wilde nemen van zijn dochter Maria en haar echtgenoot Maximiliaan, aartshertog van Bohemen; deze konden niet eerder dan juli 1556 in Brussel zijn.[12]

Terwijl Karel V en zijn zusters hun laatste voorbereidingen troffen, werd in de haven van Vlissingen een grote vloot van ongeveer zestig schepen klaargemaakt om het illustere gezelschap naar Spanje te brengen. Eigenlijk waren het twee vloten onder commando van Luis de Carvajal: één bestaande uit zo'n veertig schepen afkomstig uit Biscaje, Asturië en Castilië en de andere uit in totaal negentien Vlaamse en Zeeuwse schepen.[13] Op 13 september 1556 kon Karel eindelijk aan boord gaan van het Spaanse tweedekschip 'Espíritu Santo', ook wel naar de kapitein ervan de 'Bertendona' genoemd, en de oud-koninginnen scheepten in op de Vlaamse 'Faucon'.[14] De vloot deed er twee weken over om de haven van het Noordspaanse Laredo te bereiken. Op 28 september stapte Karel V aan land en een dag later zetten zijn beide zusters voet op Spaanse bodem. De ontvangst was teleurstellend: hoewel Philips II tijdig instructies had doorgegeven aan de Spaanse regentes Johanna om het gezelschap een groots onthaal te geven, bevonden zich aan de kust slechts de bisschop van Salamanca en hofmeester Durango als hoogwaardigheidsbekleders. De vloot was eerder gearriveerd dan verwacht.[15] Durango beschikte nog niet over het geld dat nodig was om de scheepsbemanning en de aanstaande reis naar Valladolid te betalen. Er waren ook nog geen koeriers om dépêches te kunnen sturen en er was dringend behoefte aan twee artsen, want velen onder het honderdvijftigkoppige gevolg waren onderweg ziek geworden en zelfs zeven of acht mensen waren overleden. Het hele gezelschap zat nog een week in Laredo vast; dit zeer tot ongenoegen van Karel V, die bij ontstentenis van gezonde geestelijken iedere dag opnieuw naar iemand op zoek moest gaan om de mis op te laten dragen.[16]

De reis naar Valladolid, waar het Spaanse hof resideerde, nam drie weken. Het grote gezelschap trok van plaats naar plaats, waarbij men verkoos drie dagen in Burgos te blijven. Aan Karels majordomus, Luis Quijada, had Maria herhaaldelijk gevraagd te informeren naar de hoogte van de door haar en haar zuster te bewonen vertrekken in Valladolid, ten einde alvast enige wandtapijten te sturen. Uiteindelijk kon Quijada haar laten weten dat Johanna zorg droeg

voor de inrichting van de voorlopige residentie van haar tantes en dat deze daarom helemaal niets hoefden te verzenden.[17] Het grootste gedeelte van haar kunstverzameling had Maria achtergelaten in de Nederlanden; tweeënveertig schilderijen – waaronder vierentwinig Titiaans – en één beeldhouwwerk had zij naar Spanje laten transporteren. De negenenzestig boeken die zij meenam zouden, op drie na, bij een brand in 1671 in het Escorial verloren gaan.[18]

Karel V had steeds een dag voorsprong op zijn zusters en kwam dan ook een dag eerder op de plaats van bestemming, waar hij opdracht gaf de beide oud-koninginnen op 22 maart 1557 een groots onthaal te geven. Dit was aan Maria goed besteed aldus de geestelijke Francisco Osorio: 'zozeer, dat ze aan Zijne Majesteit zei dat alles wat ze had gezien haar in hoge mate was bevallen en dat ze met de dag tevredener was zich in dit koninkrijk te bevinden'.[19]

De twee gezusters verbleven in het paleis bij Karels dochter Johanna, regentes van Spanje; Karel V bij een bevriend edelman, Gomez Perez de las Mariñas.[20] Wanneer Philips II in het buitenland verbleef, wist hij zich in Spanje vertegenwoordigd door zijn zuster Johanna. Op 2 januari 1554 had haar echtgenoot, prins Johan van Portugal, een dodelijke val met zijn paard gemaakt. Johanna werd hiervan pas in kennis gesteld nadat ze op 20 januari van een zoon was bevallen. Philips, die al veel eerder van het overlijden op de hoogte was, begon meteen Johanna's terugkeer uit Portugal naar Spanje te regelen opdat ze regentes kon zijn.[21] Evenals Maria van Hongarije dat gedaan had, was deze jonge weduwe bereid de zware taak van regentes op zich te nemen in het belang van de Habsburgse dynastie, zelfs al moest ze daarvoor haar zoontje in Portugal achterlaten. En evenals haar tante liet ze zich meermaals ontvallen zich niet gelukkig te voelen in haar rol van regentes.

PALEIS IN YUSTE

Op 4 november 1556 nam Karel V afscheid van het hof in Valladolid om naar het klooster in Yuste te gaan. De verbouwing om zijn verblijf daar mogelijk te maken was nog niet gereed en de drie maanden die hij moest overbruggen, bracht hij door in het nabij gelegen Jarandilla. Maria, gealarmeerd door berichten die Valladolid bereikten over de gevaren van het ruige klimaat van Yuste voor Karels slechte gezondheid, probeerde hem er nog van te weerhouden zijn plan door te zetten, maar hij haalde in antwoord op haar brief slechts de woorden van de Spaanse volksheld El Cid aan: 'De leeuw is niet zo wild als ze hem afschilderen'.[22] Op 5 februari 1557 nam hij zijn intrek in Yuste.

De gezusters Eleonora en Maria wisten nog niet waar zij zich definitief zouden vestigen. Eleonora ging ervan uit dat binnen niet al te lange tijd haar dochter zich bij haar zou voegen; tot het zover was wilden de twee oud-koninginnen samenblijven en hun voorkeur ging uit naar Guadalajara. Maria zou vervolgens in een nabij gelegen plaats gaan wonen, waarbij zij aan Ocaña dacht.

Terwijl Philips II deze voorstellen in overweging nam, werden de eerste voorbereidingen getroffen voor het weerzien tussen Eleonora en haar dochter, Maria van Portugal. Dit bleek heel wat voeten in de aarde te hebben: Maria van Hongarije en Karel V moesten al hun diplomatieke vaardigheden aanwenden om een dergelijke ontmoeting mogelijk te maken. Het Portugese hof verleende aanvankelijk nauwelijks medewerking. De koning, Johan III, liet bij monde van zijn ambassadeur in Spanje weten dat na vijfentwintig jaar de moeder beter naar haar dochter kon komen dan andersom en bovendien vond hij het ongepast de prinses in ongehuwde staat op reis te laten gaan. Kennelijk kon men in Portugal het misgelopen huwelijk met Philips II maar niet vergeten, want er werd als voorwaarde voor haar vertrek om een huwelijkpartner gevraagd.[23] Karel V haalde ten antwoord de clausule aan die destijds bij het huwelijk van Eleonora en wijlen Emanuel was opgesteld: 'Als God zal beschikken dat de koning van Portugal als eerste komt te overlijden, dan zal het de prinses (=Eleonora) *en haar kinderen* vrijstaan dit koninkrijk te verlaten',[24]

Afb. 54
Jean de Saulx
Het paleis-kloostercomplex van Karel V in Yuste
ets, eerste helft 19de eeuw
Parijs, Louvre, Cabinet des Estampes

kortom: getrouwd of niet, er was niets dat een komst van de infante naar Spanje in de weg stond. Als kandidaten uit de Habsburgse dynastie waren eventueel haar oom Ferdinand of diens gelijknamige zoon beschikbaar. Een derde kandidaat was de hertog van Savooie, die op dat moment landvoogd in de Nederlanden was.[25] Maria van Hongarije en Eleonora hadden een betere partij in gedachten: Philips II! Deze was weliswaar pas getrouwd met Maria Tudor, maar volgens alle geruchten had de Engelse koningin niet lang meer te leven.[26] De onderhandelingen werden minder gecompliceerd, toen de infante liet weten dat ze helemaal niet van plan was te gaan trouwen.

Kort daarna trad een aanzienlijke vertraging op door het plotselinge overlijden van Johan III, juist op het moment dat deze eindelijk overstag leek te gaan. De dood van de koning veroorzaakte bovendien een conflict tussen zijn weduwe Catharina en haar schoondochter Johanna: troonopvolger was nu Johanna's driejarig zoontje Sebastiaan, voor wie Johan III Catharina als gouvernante had aangewezen, terwijl ook Johanna die positie opeiste. Men keek er van op dat de vrouw die herhaaldelijk had laten weten het Spaanse regentschap de rug te willen toekeren om een kloosterleven te gaan leiden, nu wel het regentschap over Portugal ambieerde.[27] Karel V wist de gemoederen tot bedaren te brengen en de onderhandelingen over de komst van prinses Maria naar Spanje sleepten zich voort. In afwachting van het verdere verloop van dit diplomatieke spel bezochten de oud-koninginnen Karel V. De graaf van Oropesa had hun zijn kasteel in Jarandilla ter beschikking gesteld. Zij arriveerden er op 28 september 1557 en diezelfde dag brachten ze een uurtje met hun broer in Yuste door. Omdat het niet met de regels van het klooster strookte vrouwelijke gasten te herbergen, liet Karel V zijn zusters, wanneer ze hem opzochten, in het naburige Cuacos overnachten. Gedurende de tweeëneenhalve maand die zij in Jarandilla verbleven, waagde de zwakke Eleonora slechts driemaal de vermoeiende tocht naar het klooster. Maria was daarentegen een veel geziene gast die meestal te paard kwam. Karel V betrok haar in zijn politieke besprekingen en zij vroeg zijn advies inzake de toekomstige verblijfplaats van Eleonora en van haarzelf. Zij gaven persoonlijk de voorkeur aan Guadalajara, maar de hertog van Infantado weigerde zijn paleis ter beschikking te stellen. Dit bouwwerk was het enige in het gebied dat voor de gezusters in aanmerking kwam; het was echter aan het einde van de vijftiende eeuw door Isabella de Katholieke aan de Mendoza's gegeven en de laatste telg uit dat roemrijke geslacht was niet van plan daar afstand van te doen.[28] Voor Karel V was deze weigering een netelige kwestie, want de hertog had hem altijd trouw gediend. Hij verzocht zijn dochter Johanna dan ook zo delicaat mogelijk te handelen in deze.[29]

Terwijl zich een correspondentie tussen Valladolid en Guadalajara ontspon, brak voor Eleonora en Maria van Hongarije het moment aan van de ontmoeting met de Portugese prinses. Er was niet langer sprake van dat de infante zich vestigen zou in Spanje – al bleef Eleonora daar op hopen. Men was al heel tevreden als er een weerzien zou plaatsvinden. De prinses had eerst enige tijd haar gezondheid aangewend als reden om in Lissabon te blijven, vervolgens was het de winter die voor de deur stond en waarin zij, onervaren reizigster als zij was, niet op weg durfde te gaan. Zij ging uiteindelijk overstag, toen Eleonora aanbood alle kosten die aan de reis van haar dochter waren verbonden, op zich te nemen en zich bovendien bereid verklaarde naar de grensplaats Badajoz te komen om dáár haar dochter te zien; vervolgens zou het de prinses vrijstaan terug te keren naar het hof in Lissabon.[30] Uit naam van Philips II schreef Johanna enkele vooraanstaande personen van de provincie Extremadura aan om de voormalige koninginnen te vergezellen op deze reis, maar de meesten namen niet eens de moeite op deze oproep te reageren, dit tot grote verontwaardiging van Maria van Hongarije: 'De koningin van Hongarije heeft met een en ander nog wel een appeltje te schillen', schreef iemand die wèl was komen opdagen.[31] De oud-koninginnen namen op 14 december 1557 afscheid van hun broer en maakten, vergezeld door zestien edelen en prelaten, negen dagen later hun intrede in Badajoz. Het weerzien tussen moeder en dochter vond in januari 1558 plaats en duurde drie weken, waarin de prinses werd overstelpt met kostbare geschenken, zowel van haar moeder als van haar tante.[32] Hoewel het contact door

getuigen als 'hartelijk' werd omschreven, verkoos de infante toch terug te gaan naar Portugal.[33]

Na dit echec wilden de oud-koninginnen vanuit Badajoz een bedevaart maken naar Nuestra Señora de Guadalupe.[34] Ze hadden nog maar drie mijl afgelegd of de teneergeslagen Eleonora kreeg zoveel last van astma dat ze hun toevlucht moesten zoeken in Talavera. Hier overleed Eleonora op 18 februari 1558, een diepe indruk achterlatend op degenen die aan haar sterfbed hadden gezeten: grootcommandeur Luis de Avila y Zuñiga noemde haar het onschuldigste en eenvoudigste wezen dat er op aarde te vinden was geweest en een onschuldige heilige die niet meer kwaad in zich had gehad dan een oud duifje.[35] Overeenkomstig haar wil werd ze op sobere wijze in de directe omgeving (Merida) begraven om tezijnertijd zo dicht mogelijk bij het graf van Karel V geplaatst te worden en werd het geld dat door het achterwege blijven van alle opsmuk werd uitgespaard, gereserveerd voor de armen.[36]

Maria van Hongarije was zeer aangeslagen door het overlijden van haar zuster: 'Het is zielig haar zo te zien; het lukte haar maar niet te spreken, zo snikte zij en zoveel tranen stortte zij,' schreef Quijada die door Karel V naar haar toe was gestuurd.[37] In de eerste plaats was Eleonora degene met wie zij de laatste jaren lief en leed had gedeeld. Na in Spanje met hart en ziel de belangen van haar zuster te hebben behartigd, waren nu alleen nog die van haarzelf over en er bestond nog altijd geen uitsluitsel over de plaats waar zij zich zou kunnen vestigen.

Op 3 maart 1558 kwam Maria van Hongarije in Yuste en ditmaal stond Karel V haar toe daar te overnachten. Toen Karel V alleen zijn jongere zuster zag binnenkomen, drong het pas echt tot hem door dat Eleonora was gestorven en dat greep hem zó aan dat Maria zich in de daaropvolgende dagen steeds van gezelschap verzekerde als ze haar broer ging opzoeken.[38] De in Yuste aanwezige arts, Mathys, omschreef Maria's gesteldheid in die dagen als uiterst zwak.[39]

Behalve over Eleonora sprak Maria van Hongarije met Karel V over haar eigen toekomst. Haar gedachten gingen nog steeds uit naar Guadalajara, een voorkeur die Karel V niet deelde. Als alternatieven noemde ze Aranjuez, Pardo en vervolgens Guadalupe, maar de enige plaats waar haar broer achter kon staan was Cigales: alvorens zich ergens definitief te vestigen moest ze een oordeel van Philips II afwachten en zolang die zich niet uitsprak, kon ze het beste maar dicht bij het hof in Valladolid blijven.

TERUGKEER NAAR DE NEDERLANDEN

Karel V probeerde enkele keren over een mogelijke terugkeer naar de Nederlanden te beginnen, maar steeds smeekte zijn zuster hem dit thema te laten rusten: liever zou ze naar Indië vertrekken dan weer het bestuur over de Nederlanden op zich te nemen.[40] Dit betekende niet dat ze geen belangstelling meer had voor staatszaken: ze bood Karel V aan om vanuit Cigales op te treden als adviseur voor het naburige hof. Dit voorstel viel bij hem in goede aarde, maar Johanna reageerde bijzonder fel toen dit plan haar via één van haar vaders adviseurs bereikte. Johanna antwoordde dat ze bereid was aan te blijven tot Philips II terug in Spanje was, maar dan niet als mederegentes, want haar tante kennende zou die zich nooit kunnen beperken tot het geven van advies.[41] Karel V en Maria drongen niet verder meer aan.

Maria had op 16 maart 1558 Yuste verlaten en vestigde zich in Cigales, in een kasteel in het kleine dal van de Pisuerga. Daar wachtte ze af tot Philips II een besluit zou nemen over haar toekomst. In mei vroeg ze haar neef toestemming om vier plaatsjes langs de Taag, nabij Guadalajara, in bezit te krijgen: Zorita, Almonacid, Albalate en Illana. Zij verlangde de volledige jurisdictie over deze plaatsen en daarnaast een toelage van drie- tot vierduizend ducaten; met het heengaan van haar zeer vermogende zuster was haar financiële situatie heel wat moeilijker geworden. Tot Philips' ergernis schreef ze expliciet onafhankelijkheid van hem na te streven, waarbij ze ook te kennen gaf daar, gezien haar staat van dienst, naar haar mening recht op te hebben: 'het lijkt me dat dat wel het minste is dat Uwe Hoogheid me verschuldigd is'.[42] In een

ijzig gestelde apostille noteerde Philips II dat zijn tante precies wist wat ze wilde en er lak aan had dat hij haar superieur was.[43] Hij gaf haar ten antwoord dat God meer gediend zou zijn met haar komst naar de Nederlanden dan wanneer ze in Spanje rentenierde. Als zij gedurende twee jaar de landvoogdij op zich nam, dan kon hij eindelijk naar Engeland toe en in Spanje orde op zaken stellen. Zijn zoon, Don Carlos, zou haar na gebleken bekwaamheid komen aflossen, zo niet dan kwam de koning zelf naar de Nederlanden. Als zij zo graag iets wilde opbouwen, waarom dan niet in de Nederlanden voor de mensen die haar trouw hadden gediend?

Philips II was er op gebrand dat zijn tante naar de Nederlanden kwam. Hij was op de hoogte van haar onwil, maar kende niemand die hem beter zou vervangen dan zij en daarom zette hij alles op alles om haar toch zover te krijgen. Philips II riep hiertoe de hulp in van Karel V en Johanna, die beiden dezelfde mening waren toegedaan. Johanna was er niet rouwig om haar tante te zien vertrekken, maar Karel V verkeerde in een lastige positie: Maria van Hongarije zag in hem haar voorspraak bij Philips II, maar vanuit politiek oogpunt stond hij juist aan de kant van zijn zoon. Karel V wist hoezeer zijn zuster op hem gesteld was en hij wilde haar niet kwetsen, vandaar dat hij aanvankelijk alleen op indirecte wijze druk op haar uitoefende.

Een derde stroman van Philips II was Bartolomé Carranza. Carranza ging in de zomer van 1558 vanuit de Nederlanden naar Toledo om zijn vicariaat daar voor te bereiden. In de instructie die hij meekreeg stond dat hij de zaken in de Nederlanden zo mooi mogelijk moest voorstellen: de eensgezindheid zou er groter zijn dan ooit en de problemen met Frankrijk konden nooit lang meer duren. Tevens moest Carranza Maria van Hongarije duidelijk maken dat de hertog van Savooie incompetent was en erop wijzen dat deze er geen geheim van maakte op te zullen stappen zodra Philips II het land verliet. Alleen Maria van Hongarije kon een oplossing bieden, ‘omwille van haar persoon, haar gezag en de kennis die ze heeft van de zaken in dat gebied, waar zij zo geliefd is en hoog gewaardeerd wordt’.[44]

In september 1558 ontving Maria een andere gezant van Philips II, Garcilaso de la Vega. Deze was tevoren al bij Karel V en Johanna geweest met het verzoek de druk op Maria op te voeren. Dit resulteerde in een ondubbelzinnig schrijven van Karel V, dat Maria via Johanna zou moeten bereiken.[45] De strekking ervan was dat Maria van Hongarije niet mocht dulden dat het Habsburgse erfgoed, waarvoor zij zelf zo veel offers had gebracht, verloren zou gaan. Hij rekende op haar plichtsgevoel en op de liefde die zij voor haar familie voelde en voegde er nog aan toe dat hij haar nooit een dergelijk verzoek gedaan zou hebben als hij zelf in staat was geweest om naar de Nederlanden te gaan.

Bij zijn bezoek aan Maria van Hongarije bracht Garcilaso de la Vega behalve brieven van Philips II ook een brief van Karel V mee, die helaas verloren is geraakt. Vaststaat dat dit bezoek een ommekeer veroorzaakte; toen De la Vega haar twee dagen later weer ontmoette, bleek haar houding veranderd. Op 7 september 1558 droeg Maria van Hongarije nog andere oplossingen aan voor de Nederlanden: Philips II zou voor eens en altijd met de Franse koning moeten afrekenen en samen met Johanna zou hij op een wijze moeten zinnen om meer geld uit Spanje los te krijgen. De hertog van Savooie kende zij als een man van grote kwaliteiten, maar Philips II moest er wel zorg voor dragen strikte orders te geven, zodat de hertog bij Philips' afwezigheid precies wist wat hem te doen stond. Veruit het beste zou zijn als de koning bleef waar hij was. Haar komst zou volgens haar stellige overtuiging weinig betekenen: ‘Was het vroeger een handicap dat ik een jong meisje was, nu is mijn nadeel de ouderdom met de bijbehorende lichamelijke en geestelijke gebreken’.[46]

Haar mening bleef onveranderd op 9 september 1558, maar nu toonde ze zich bereid aan Philips' verzoek gehoor te geven onder de volgende voorwaarden: het moest een verblijf van tijdelijke aard zijn, waarbij zij geen bestuursverantwoordelijkheid wenste te dragen. Haar verblijf in Spanje wilde ze eindelijk eens geregeld zien, zodat ze na terugkeer uit de Nederlanden daar geen omkijken meer naar had. Bovendien wilde ze beschikking hebben over voldoende kapitaal om de oorlog met Frankrijk te beslissen.[47]

Afb. 55
Pompeo Leoni, ca. 1538-1608
Grafmonument voor Karel V en zijn familie
verguld brons, 1593-1598
El Escorial, Real monasterio
(foto: Patrimonio Nacional, Madrid)

OVERLIJDEN VAN KAREL V EN MARIA VAN HONGARIJE

Karel V, wiens gezondheid zienderogen achteruit ging, wilde in het eindstadium van zijn ziekte niemand zien, maar toen Garcilaso de la Vega terugkwam in Yuste, wilde hij wel weten wat Maria had besloten. De wetenschap dat Karel V op zijn sterfbed troost zou kunnen putten uit het feit dat zij zijn zoon te hulp schoot, zal voor Maria zeker een rol gespeeld hebben bij haar besluit. Des te groter was het medelijden van Quijada, Karels majordomus, met de oud-koningin, wier verzoeken om haar broer op te zoeken steevast door de doodzieke werden geweigerd.[48]

Maria van Hongarije zou Karel V niet meer zien: op 21 september 1558 stierf hij. Zijn overlijden had direct weerslag op de gezondheid van zijn zuster. In de eerste week van oktober werd zij tweemaal door zo'n hevige hartaanval getroffen dat men vreesde voor haar leven. Nog nauwelijks van de tweede aanval bekomen, liet Maria van Hongarije haar neef schriftelijk weten, dat zij haar voornemen naar de Nederlanden te reizen zou nakomen, ondanks haar hartklachten en ondanks het uitblijven van een toezegging dat de door haar gestelde voorwaarden gehonoreerd zouden worden.[49]

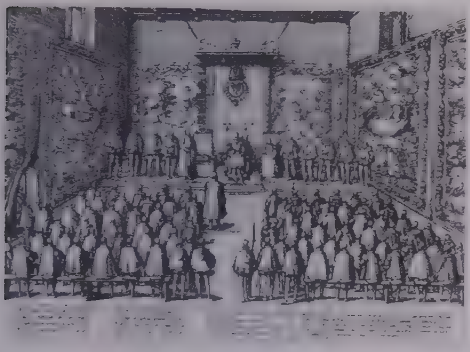
Terwijl Maria in Valladolid lag aan te sterken, werden in Laredo de nodige voorbereidingen getroffen. Onder de Castiliaanse adel bestond weinig bereidheid om Maria van Hongarije op deze reis te vergezellen. Uiteindelijk namen de markies van Denia en zijn broer de bisschop van Badajoz deze taak op zich, maar niet zonder de nodige dwang van Johanna en het financiële voordeel dat er mee te behalen viel.[50] Maria vond nog de kracht om van Valladolid naar Cigales te gaan, teneinde de laatste orders voor het vertrek te geven en vandaar naar Laredo te reizen. Ze werd echter door een nieuwe hartaanval getroffen, die haar dit keer fataal zou worden: op 18 oktober 1558 stierf zij.

Conform haar laatste wil werd haar lichaam na een eenvoudige plechtigheid voorlopig in de San Benito in Valladolid bijgezet, waarna zij een eeuwige rustplaats naast Eleonora zou krijgen. In een codicil had ze toegevoegd dat indien ze in de Nederlanden zou komen te overlijden, men haar lichaam daar moest laten.[51] Philips II gaf in 1574 opdracht de beide koninginnen en Karel V over te brengen naar het Escorial.

Maria's testament wees Philips II aan als universeel erfgenaam en samen met Johanna moest hij het testament ten uitvoer brengen. Johanna kreeg over alle waardevolle goederen van haar tante in Spanje het vruchtgebruik: tapijten, boeken, meubelen, muziekinstrumenten en -handschriften. Veel hiervan is vervolgens in Portugal terechtgekomen en in de loop der tijd verloren geraakt.[52] Ook Maria's personeel werd bedacht: zo erfden de ruiters haar paarden en karren, de hofdames haar kleding en de staf voor de hofhouding huisraad (voor zover dat niet onder de voor Johanna bestemde zaken viel). De Hongaarse tegoeden waar zij als koningin en als weduwe van Lodewijk II recht op had, droeg zij over aan haar neef, aartshertog Ferdinand.

Tot slot verlangde Maria in een codicil dat een gouden sieraad, namelijk een ketting met daaraan een hartje dat ook haar overleden echtgenoot Lodewijk II van Hongarije had gedragen, ten behoeve van de armen werd omgesmolten: 'omdat het tot het laatst heeft toebehoord aan mensen die weliswaar lijfelijk al lang van elkaar zijn gescheiden maar niet in liefde en genegenheid, hoort het nu verteerd te worden en van materie te veranderen, net als de lichamen van oprechte geliefden'.[53]

Johanna, die aan het sterfbed van Maria van Hongarije had gezeten, schreef in haar condoléance aan Philips II dat hun tante net als hun vader wel in de hemel moest zijn, omdat zij als zeer goed christen was gestorven.[54]



163
Frans Hogenberg, voor 1540-1590
Troonsafstand van Karel V
ca. 1585
ets, 19,5 x 27,4 cm
's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek
(zie ook afb. 53)

Op 25 oktober 1555 werden de Staten-Generaal bijeengeroepen om, tijdens een plechtige vergadering, getuige te zijn van de abdicatie van hun landsheer, keizer Karel V. Tijdens deze beroemde en plechtige bijeenkomst, die plaatsvond in de Grote Zaal van het paleis op de Coudenberg, maakte Maria eveneens kenbaar het regentschap te zullen neerleggen. De Grote Zaal dateerde reeds uit de tijd van Philips de Goede en was een van de meest prestigieuze ruimten van het paleis. De zaal werd ook gebruikt bij grote feestmalen. Op de plaats van de troon stond dan de tafel, loodrecht daarop – iets lager in de zaal – werd dan een andere tafel gezet en aan een zijkant langs de muur stonden onder een baldakijn de muzikanten; daar tegenover was het buffet opgesteld, eveneens onder een baldakijn. Op deze houtsnede is het prachtige interieur zichtbaar. Alle wanden en ook de troon zijn voorzien van kostbare tapijten met heraldische motieven. De troon, waarop keizer Karel V is gezeten, staat op een verhoging. Voor hem knielt Philips II om uit handen van zijn vader de regering van de Nederlanden over te nemen. De belangrijkste personen staan rechts en links van de keizer. Maria, als enige dame in het gezelschap, zit aan de linkerhand van de keizer. Ook voor haar is het moment gekomen om afscheid te nemen van haar onderdanen. De leden van de Staten-Generaal staan tegenover de keizer. Voor hen zijn banken – zonder tapijten maar met kussens – neergezet. Karel sprak als eerste over zijn daden, zijn vele reizen en over zijn zuster aan wie hij de regering over de Nederlanden had toevertrouwd. In een ontroerend slot smeekte de keizer de leden der Staten niet te geloven dat hij afstand deed om zichzelf te sparen, maar dat hij de regering uitsluitend neerlegde omdat zijn gezondheidstoestand hem ertoe dwong. Vervolgens liet Philips II, die immers zelf geen Nederlands of Frans sprak, het woord voeren door Granvelle. Tot slot richtte Maria het woord tot de aanwezigen en eindigde met de uitspraak 'Waar ik mij ook bevind, ik zal alles wat u raakt met aandacht volgen. U zult bij mij steeds de liefde ervaren welke ik voel voor uw vaderland dat ook het mijne is'.

Literatuur: Terlinden 1965, p. 235-239.

JK

164
Jan Cornelisz Vermeyen, 1500-1559 (naar)
Portret van Karel V
ca. 1550
paneel, diameter 17,5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. A 979

Jan Cornelisz. Vermeyen, hofschilder van Margaretha van Oostenrijk, Karel V en Maria van Hongarije, vervaardigde verscheidene portretten van de Habsburgse vorsten, die alle in vele replieken en kopieën bekend zijn. Ook het hier getoonde portretmedaillon behoort daartoe. Keizer Karel is op gevorderde leeftijd afgebeeld en het portretje zal dan ook in het midden van de zestiende eeuw tot stand zijn gekomen. Karel V, keizer van het Heilig Roomse Rijk en koning van Spanje, deed in 1555 afstand van de troon ten behoeve van zijn zoon Philips II (1527-1598). In september 1556 vertrok hij naar Spanje waar hij in alle rust van zijn laatste levensjaren wenste te genieten. Met hem gingen eveneens zijn zusters Eleonora en Maria naar het zuiden. Karel had zich ingescheept op het Spaanse schip de El Spirito Santo en de twee oud-koninginnen op een Nederlands schip met de toepasselijke naam de Valk. Niet lang hebben zij van het leven in Spanje kunnen genieten. Eleonora stierf als eerste in februari 1558, Karel in september en Maria tenslotte in oktober van dat jaar.

Literatuur: Terlinden 1965, p. 240.

JK

165
Zuidelijke Nederlanden (naar Titiaan)
Portret van Maria van Hongarije
ca. 1550
paneel, diameter 9 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. A 4463

Dit portretmedaillon naar Titiaans portret van Maria van Hongarije uit 1548, toont Maria op oudere leeftijd (vergelijk cat. 227). Bijna vijfentwintig jaar had zij voor haar broer het regentschap gevoerd over de Nederlanden. Karel wilde aanvankelijk niet dat Maria tegelijk met hem abdiceerde. In een memoire van augustus 1555 schreef zij haar broer 'om hem niet nodeloos op te houden met omslachtig gepraat en opdat hij alles in alle rust zou kunnen vernemen' waarom zij nu toch echt niet langer meer wenste te regeren: 'Ik smeek zijne majesteit in alle nederigheid dit alles met welwillendheid te ontvangen en te handelen in overeenstemming met het volle vertrouwen dat ik in zijn majesteit stel, hij die, na God, mijn alles is in deze wereld. Om mijn besluit ten uitvoer te brengen, begin ik met de meest dwingende redenen en vervolg met de bijkomende motieven'. Verschillende keren heeft zij hem gevraagd te mogen aftreden. Zij wees hem op haar zwakke gezondheid en op haar machteloosheid. Een vrouw was niet geschikt tot regeren ook al had zij er de capaciteiten voor.
In 1540 beloofde Karel V haar uit haar ambt te ontheffen als hij uit Duitsland was teruggekeerd. Tegelijkertijd kreeg zij echter een nieuwe regeringsinstructie. Voor de keizer was Maria de aangewezen persoon, aangezien zij zijn bevelen bijna blindelings opvolgde uit eerbied, gehoorzaamheid en zusterliefde. In 1550 beloofde hij haar opnieuw dat zij snel zou worden opgevolgd. Het duurde echter nog tot 1555 voordat deze belofte, en ook toen met tegenzin van Karel en Philips, werd ingelost.

Literatuur: Weiss 1843, p. 469-480.

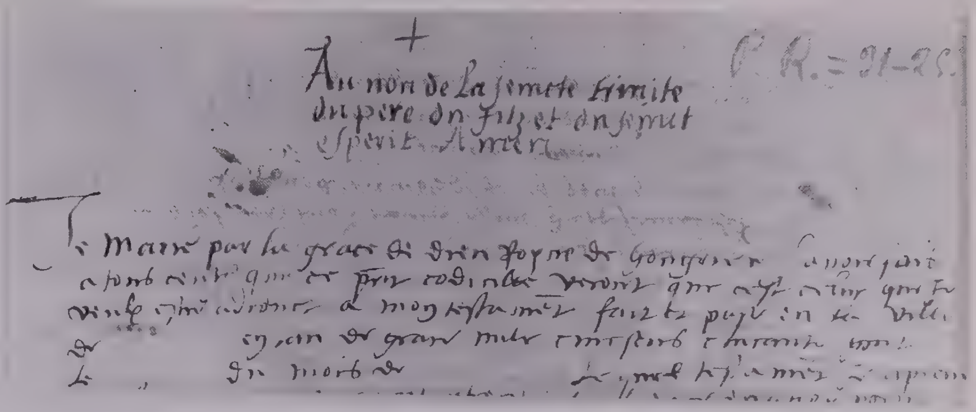
JK

166
Christovao de Morais, tweede helft 16de eeuw
Portret van Johanna van Oostenrijk
1553
olieverf op doek, 99 x 81,5 cm
Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv. 1296

In afwachting van een definitieve verblijfplaats namen de oud-koninginnen, Maria van Hongarije en Eleonora van Oostenrijk, hun intrek bij hun nicht Johanna in Valladolid. Het was ook deze prinses die tijdens Maria's laatste maanden het meeste contact met haar had. Johanna van Oostenrijk (1535-1573), dochter van Karel V en Isabella van Portugal, trouwde in 1552 met haar neef Johan, de enige overgebleven erfgenaam van de Portugese kroon. Door de onverwachte dood van de kroonprins in januari 1554 kwam aan dit huwelijk een abrupt einde. Johanna beviel in dezelfde maand nog van een zoon, Sebastiaan. Zij werd door haar vader, Karel V, naar Spanje teruggeroepen om het regentschap op zich te nemen tijdens het verblijf van haar broer Philips II in Engeland. Zij moest deze taak op zich nemen, terwijl haar zoon in Portugal bleef. Sebastiaan zou de laatste Portugese koning zijn uit het huis Aviz. Hij kreeg zijn opvoeding aan het hof van zijn grootouders, koning Johan III (1502-1557) en Catharina van Oostenrijk (1507-1578), de jongste zuster van Maria van Hongarije. Dit portret van Johanna van Oostenrijk op zeventienjarige leeftijd ('AETATIS.SUE.17') werd vroeger toegeschreven aan Anthonis Mor, Sánchez Coello of hun respectievelijke ateliers. Recent onderzoek heeft echter uitgewezen dat de toewijzing aan de minder bekende portrettist Christovao de Morais, die vooral werkzaam was als portretschilder van Catharina van Oostenrijk, juist moet zijn. Nieuw voor die tijd in de Portugese en Spaanse schilderkunst is het afbeelden van slaven, dwergen en dienaren. De zwarte page met wie Johanna is afgebeeld, benadrukt haar sociale status. Zwarte dienaren aan het hof waren, passend bij het overzees imperium, inmiddels een vanzelfsprekendheid geworden.

Literatuur: Brussel 1991 (B), cat. 7.

JK



167
Codicil van Maria van Hongarije
27 september 1558
handschrift op papier, 2 fol.
Simancas, Archivo General, Estado Patronato Real, inv. 31-25 II

Door de dood van Karel V was Maria van Hongarije genoodzaakt een nieuw testament te maken. Het oude dateert nog van 3 december 1555. Hierin was Karel tot universeel erfgenaam benoemd. In haar nieuwe testament werd Philips II erfgenaam en kreeg zijn zuster Johanna het vruchtgebruik van Maria's bezittingen. Maria overleed in oktotber 1558. Johanna, die in Valladolid woonde – nog geen tien kilometer van Cigalés – had haar tante als laatste gezien. In een brief aan Philips schreef ze dat Maria rustig was heengegaan. Zowel het testament als dit in het Frans gestelde codicil begint met 'In de naam van de Vader en de Zoon en de Heilige Geest amen'. Het codicil omvat slechts twee bladen en is door Maria zelf geschreven. Het is aan het slot gedagtekend en voorzien van haar handtekening: 'Marie'. In feite is het een verkorte versie van haar testament en diende dezelfde waarde te hebben – zo had Maria bepaald – als haar testament. Maria wenste op sobere wijze te worden begraven en dat op dezelfde plaats als waar haar zuster Eleonora ter aarde was besteld. Eerst werd zij echter in de San Benito in Valladolid bijgezet. In 1574 werden de stoffelijke resten van de beide oud-koninginnen overgebracht naar het Escoriaal, het beroemde klooster-paleis van Philips II, waar ook Karel V en hun moeder Johanna van Castilië hun laatste rustplaats hadden gevonden (zie afb. 55).

Literatuur: Weiss 1843, p. 510-511.

JK

168
Friedrich Staphylus, 1512-1564
Beschrijving van rouwplechtigheden van Karel en Maria te Augsburg in 1559
in: *de exeqviis caroli v. maximi, imperatoris, qvas ferdinandvs avgvstissimvs … item de exeqviis mariae vngariae …*
Augsburg (Philipp Ulhart), 1559
Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 4 Aug 326

DE EXEQVIIS
CAROLI V. MAXIMI, IMPERATORIS,
QVAS FERDINANDVS AVGVSTISSIMVS
Imperator germano fratri suo charissimo,
Augustæ Vindelicorum fecit fieri.
ITEM DE EXEQVIIS MARIÆ VNGARIÆ,
& Mariæ Angliæ, reginarum, per eundem Imperatorem
nostrum, aliquot diebus post celebratis.
2. Machab. 12:
Sancta & salubris cogitatio est, exorare
pro defunctis, ut à peccatis soluantur.

Cum gratia & priuilegio Imperiali.
AVGVSTÆ VINDELICORVM
Philippus Vlhardus excudebat,
ANNO Sal. 1559. IIII. Cal. Martij.

Na de dood van Karel V op 21 september 1558 werd aan de keizer in verschillende landen de laatste eer gebracht. Maria van Hongarije, die ongeveer een maand na haar broer overleed, werd bij die rouwplechtigheden eveneens herdacht. In Brussel vond op last van Philips II bijvoorbeeld een plechtige luisterrijke lijkstoet plaats op 29 en 30 december (vergelijk cat. 203). In Augsburg vond het eerbetoon plaats in 1559 en Ferdinand I was daarbij aanwezig. Eerst werd de uitvaartdienst voor keizer Karel V gehouden. Friedrich Staphylus levert een nauwkeurige beschrijving van de plechtigheden. Hij geeft een opsomming van de overledenen die reeds voorgingen, benoemt alle aanwezigen en geeft de preek van de bisschop nauwgezet weer. Enige dagen later volgde de uitvaart voor koningin Maria van Hongarije. Op de titelpagina staan, in houtsnede, de gekroonde Zuilen van Hercules en het devies van Karel V 'Plus-Ultra' afgebeeld met daartussenin het Rijkswapen.

Literatuur: Ausburg 1980, cat. 199.

JK

DE TRIOMFEN VAN DE KEIZER

De verheerlijking van Karel V en de toepassing van antieke motieven in de Nederlandse kunst

De Habsburgse heerschappij heeft de kunsten in de Nederlanden op verschillende manieren beïnvloed. Ten eerste deden nieuwe iconografische motieven hun intrede, voortkomend uit antieke triomfvoorstellingen, waarvan het gebruik samenhing met de verheerlijking van de Habsburgse keizer en diens dynastie. Ten tweede werden nieuwe vormen toegepast, ontleend aan de Italiaanse renaissance, die eveneens een belangrijke functie bij de verheerlijking van de keizer vervulden en mede door hun vorstelijke connotatie een snelle verspreiding kenden. Ten derde beïnvloedde het Habsburgse mecenaat de kunsten in de Nederlanden door de vele opdrachten die werden verstrekt en de rol van het hof als intermediair tussen Italiaanse en Nederlandse kunstenaars. Dit derde aspect zal in het volgende hoofdstuk worden behandeld. De eerste twee aspecten, die onderling nogal wat raakvlakken hebben, komen hier aan de orde.

Door het huwelijk tussen Maximiliaan I van Habsburg en Maria van Bourgondië kwamen de Bourgondische Nederlanden onder Oostenrijkse heerschappij. Nadat het huwelijk van Maximiliaans zoon Philips de Schone ook de Spaanse erflanden en de bijbehorende Amerikaanse gebiedsdelen in Habsburgse handen had gebracht, maakten de Nederlanden deel uit van een wereldrijk met een sinds de Romeinse keizertijd ongekende omvang. De door keizer Maximiliaan gevoerde centraliserende politiek was, wat de Nederlanden betreft, een voortzetting van de bestuurlijke centralisatie die de Bourgondiërs reeds sinds Philips de Goede trachtten te verwezenlijken. Maximiliaans opvolger keizer Karel V intensiveerde deze centraliserende, op gebiedsafronding gerichte politiek en wist het gezag van een centrale overheid in alle Nederlandse gewesten te vestigen. Deze bestuurlijke eenheid van de Nederlanden werd, zoals bekend, met de vorming van een nieuwe Bourgondische Kreits in 1548 bekrachtigd.

De oorlogen die de Habsburgse keizer voerde, duurden al die tijd onverminderd voort. Karel V trok ten strijde tegen Frankrijk en zijn bondgenoten, tegen de islamieten in Oost-Europa en het Middellandse Zeegebied, en tegen de protestante keurvorsten in Duitsland. Wegens de geldverslindende oorlogen steeg de belastingdruk in de Nederlanden aanhoudend, hetgeen veel verzet ontmoette in de steden. Deze trachtten hun eigen belangen veilig te stellen tegenover de aanspraken van de vorst en verzetten zich bij tijd en wijle heftig tegen aantasting van hogerhand van de stedelijke privileges. Hoe een dergelijk belangenconflict kon escaleren, wordt treffend geïllustreerd door de Gentse Opstand van 1537-1540 en de onverbiddelijke reactie daarop van de zijde van de keizer.

Het keizerschap droeg traditioneel een sacraal karakter. De – door de paus gekroonde en

gezalfde – keizer werd beschouwd als de hoogste wereldlijke autoriteit in een door God ingestelde kosmische orde. Ofschoon de keizerlijke macht als zodanig geen verdere legitimering behoefde, vereisten de binnen- en buitenlandse conflicten een krachtige propaganda voor de Habsburgse politiek, waarin de keizerlijke autoriteit voortdurend werd bevestigd. Een en ander kreeg gestalte in een keizercultus op ongekende schaal om de persoon van Karel V. De keizer werd in woord en beeld voorgesteld als een van godswege met absolute macht beklede heerser over de christelijke wereld, een welhaast Messiaanse vredestichter die het verdeelde Europa onder zijn leiderschap zou verenigen en tegen het heidendom zou beschermen. De strijd tegen de ongelovigen – waarmee ten tijde van Karel V op zowel de islamitische als de protestante tegenstanders werd gedoeld – werd reeds onder keizer Maximiliaan I als een Habsburgse roeping beschouwd. De verheerlijking van het keizerschap en de Habsburgse dynastie werd behalve in allerlei panegyrische geschriften ook in talrijke kunstwerken tot uitdrukking gebracht.

TRIOMF-ICONOGRAFIE

Keizer Maximiliaan liet zich na zijn militaire overwinningen in Italië tegen de Franse koningen Karel VIII en Lodewijk XII in toenemende mate afbeelden als triomfator, in de traditie van de antieke Romeinse keizers.[1] Dat deze ontleningen aan de Romeinse triomficonografie juist na de succesvolle operaties op Italiaans grondgebied aan het Habsburgse hof in zwang kwamen, is geen toeval. Al in de vijftiende eeuw was het motief van de antieke triomf een geliefd thema in de kunst die aan de Italiaanse hoven werd geapprecieerd. Een vorst kon worden afgebeeld in een zegekar, terwijl hem 'all'antica' een lauwerkrans werd aangereikt. Ook werden voorstellingen vervaardigd waarin de triomfstoet van een antieke Romeinse keizer en zijn gevolg was uitgebeeld. Een vaak voorkomend thema was voorts de op Petrarca's *Trionfi* geïnspireerde allegorische triomftocht, waarbij personificaties van de Liefde, de Eerbaarheid, de Dood, de Roem, de Tijd en de Eeuwigheid achtereenvolgens hun voorganger overwinnen, gezeten op triomfwagens. Hieruit ontwikkelde zich een breed scala van allegorische triomfvoorstellingen, waarin bijvoorbeeld deugden en ondeugden zijn verbeeld die op antieke praalwagens worden voortgetrokken.[2]

In de loop van de vijftiende eeuw versmolten deze typen tot het onder Maximiliaan zo geliefde thema van de allegorische triomftocht met een zegevierende vorst als stralend middelpunt. De complexe iconografie van de keizerlijke triomftochten werd door humanisten tot in details uitgewerkt. Met de antieke vorm waarin deze voorstellingen waren gegoten, werd een directe associatie beoogd met Maximiliaans illustere voorgangers uit de Romeinse oudheid. Ook de Franse koningen hadden na hun veroveringen in Italië, mede ter ondersteuning van hun aanspraken op Italiaanse territoria, veelvuldig gebruik gemaakt van deze iconografie.[3] Maar Maximiliaan stelde de Franse initiatieven op het terrein van de antikiserende visuele propaganda verre in de schaduw.

Dankzij de drukpers werden vele allegorische triomfatorvoorstellingen van de keizer over Europa verspreid. Een bekende prent in dit genre is de 'Grote Triomfwagen' van Albrecht Dürer uit 1518/1522 (cat. 170). De afmetingen die een dergelijke prentenreeks kon aannemen, waren gigantisch. Zo besloeg de keizerlijke triomftocht in houtsnede uit 1516/1518, waaraan naast Dürer onder anderen Hans Burgkmair en Jörg Kölderer meewerkten, een lengte van 50 meter.[4] In deze reeks zijn enkele belangrijke elementen aan de iconografie toegevoegd. Ten eerste is aanwezig een stoet wagens met daarop de portretten van de familieleden en voorzaten van de keizer, die tezamen een stamboomachtig geheel vormen. Het tonen van deze familieleden met wapens van de hun toebehorende gebieden is een telkens terugkerend onderdeel van de Habsburgse visuele propaganda. Evenals de aan de stoet deelnemende herauten met afbeeldingen van steden en andere gebiedsdelen van het Rijk visualiseren zij de omvang van het Heilig Roomse Rijk en de territoriale macht van het Habsburgse huis. Daarnaast dienen de portretten

van illustere voorouders tot bevestiging van de legitimiteit van Maximiliaans keizerlijke macht. Een ander nieuw element – de voornaamste reden voor de enorme lengte van de prentenreeks – is de weergave van vertegenwoordigers van alle standen van het Rijk. Hierdoor wordt de absolute macht van de keizer gepresenteerd als onderdeel van een natuurlijke maatschappelijke orde.

Deze prenten, waarvan de productie door Maximiliaan zelf gecontroleerd en gefinancierd werd, waren te groot en te kostbaar om door burgers te kunnen worden aangeschaft. Ze werden primair vervaardigd om de wanden te sieren van bestuurlijke ruimten als schepenzalen in de steden van het Rijk en hadden dus een bij uitstek representatieve functie: de vorst werd er in letterlijke zin door vertegenwoordigd. De geliefdheid van allegorische triomftocht-voorstellingen zonder vorstenportretten kreeg door de verspreiding van prenten met vorstelijke triomftochten een krachtige impuls, ook in de Nederlanden (zie cat. 204 en 205).

Een eveneens aan de antieke keizericonografie ontleend motief dat door Maximiliaan te zijner glorie en nagedachtenis in prentvorm werd gebruikt, was de imperiale triomfboog. Het meest indrukwekkende voorbeeld hiervan is uiteraard de beroemde 'Triomfboog van Maximiliaan' uit 1515/1517, de grootste en kostbaarste prent die in de zestiende eeuw werd vervaardigd (zie afb. 3).[5] De uiterst ingewikkelde, door hofhumanisten uitgedachte voorstelling is opgebouwd uit scènes die zich grofweg in dezelfde categorieën laten indelen als de onderdelen van de grote triomftocht van 1516/1518. Naast een uitgebreide stamboom van de keizer zijn wederom zijn familieleden en hun – vooral politieke en op Habsburgse gebiedsuitbreiding gerichte – huwelijken afgebeeld, alsmede de wapens van hun bezittingen. Ook het element van de persoonlijke triomfen van de keizer ontbreekt niet: zijn belangrijkste militaire overwinningen zijn op de boog weergegeven, evenals een aantal voorstellingen waarin het goede bestuur en de welvaart onder zijn bewind zijn verbeeld. Op de boog komen voorts enkele gecompliceerde allegorische voorstellingen voor die de deugden van de keizer en zijn centrale rol in de Europese politiek tot onderwerp hebben. Tenslotte is een groot aantal Romeinse keizers afgebeeld, van wie Maximiliaan zich als waardige opvolger presenteert. Al deze elementen dienen net als bij de triomftocht tot verheerlijking van de keizer en bevestiging van diens autoriteit. Dezelfde elementen zouden later precies zo worden toegepast in de iconografie van de kunstwerken waarmee keizer Karel V werd verheerlijkt.

Even belangrijk als de inhoudelijke aspecten is in dit verband de vorm waarmee in deze prent aan de Habsburgse keizerideologie gestalte is gegeven. Door gebruik te maken van de antieke Romeinse triomfboog wilde Maximiliaan zich manifesteren als opvolger van de keizers uit de klassieke oudheid, voor wie triomfbogen werden opgericht als eerbewijs na een militaire overwinning. Wat de vorm betreft gaat de boog terug op antieke voorbeelden als de boog van Constantijn of die van Septimius Severus, beide monumenten die gedurende de gehele middeleeuwen (deels) zichtbaar waren gebleven aan het Forum Romanum en waarvan vorm en verhoudingen de Italiaanse renaissance-kunstenaars vanaf de vroege vijftiende eeuw hadden geïnspireerd. Ook dit antieke motief, de triomfboog, waarmee werd gezinspeeld op de ongebreidelde macht die de heerschappij van de antieke Romeinse keizers had gekenmerkt, werd later in de imperiale propaganda om Karel V intensief geëxploiteerd. Zo werden portretten in prentvorm van de Habsburgers verspreid, waarin de antieke triomfboog een meer dan louter decoratief element was. Met het boogvormige kader rondom het portret van de jonge Karel V door Hans Weiditz uit circa 1519 (cat. 172) werd teruggegrepen op een portret van keizer Maximiliaan I door Albrecht Dürer uit dezelfde tijd (cat. 169) waarin dit renaissance-motief onmiskenbaar dezelfde functie als machtssymbool heeft.[6] Het is relevant dat dit portret van Karel ten tijde van de keizerverkiezing van 1519 – waarvan wegens de tegenkandidatuur van de Franse koning Frans I de uitkomst allerminst vaststond – werd vervaardigd: door middel van de antieke triomfboog werden de Habsburgse aanspraken op het keizerschap in een voor iedereen herkenbare vorm verbeeld. Ook andere vorsten maakten in prentvorm van deze beeldtaal gebruik op momenten dat zij hun macht dienden te legitimeren of hun territoriale aanspraken met visuele

Afb. 56
Titiaan, 1488/1490-1576
Portret van Karel V met hond
olieverf op doek, 1533
Madrid, Museo del Prado

propaganda wilden ondersteunen, zoals in het geval van de afgezette koning Christiaan II van Denemarken, zwager van Karel V (zie cat. 176).[7]

BLIJDE INKOMSTEN

Vooral de feestdecoraties bij Blijde Inkomsten, de luisterrijke intochten van de vorst in een stad, boden volop gelegenheid om antieke vormen toe te passen ter visualisering van de autoriteit van de vorst.[8] In de Bourgondische tijd placht men al erepoorten op te richten waar de landsheer bij zijn Blijde Inkomst in de stad onderdoor reed. Een Blijde Inkomst van de landsheer was niet alleen een feestelijk spektakel waarvoor de stedelijke bevolking massaal uitliep, maar tevens en voor alles een politieke gebeurtenis waaraan door beide partijen, vorst en stad, grote betekenis werd gehecht. De landsheer bekrachtigde tijdens een plechtige ceremonie de privileges van de stad en beloofde de stad protectie in oorlogssituaties. De stad zwoer trouw aan de vorst en zegde hem nakoming toe van de financiële en andere stedelijke verplichtingen. De versieringen die bij

een Blijde Inkomst in de stad werden aangebracht, droegen dikwijls een uitgesproken politiek karakter, hetgeen in het licht van de grote wederzijdse belangen van de bij deze gelegenheid gemaakte afspraken geen verbazing wekt. In de voorstellingen die de erepoorten tooiden – vaak ook, vooral aan het begin van de zestiende eeuw, in de vorm van tableaux vivants – werd hulde aan de vorst gebracht, bijvoorbeeld door middel van allegorische uitbeeldingen van zijn roemrijke daden of scènes waarin de vorst met fameuze heersers uit de oudheid werd vergeleken. Maar ook boden deze decoraties de stad de mogelijkheid in versluierde, doch niet mis te verstane vorm de belangen van de stad en de daaruit voortkomende wensen aan de vorst kenbaar te maken. Het ging dan vooral om voorstellingen waarin de welvaart van de stad op allegorische wijze was gekoppeld aan het wijze bestuur van de vorst die de privileges van de stad respecteert. Aldus zijn de versieringen bij Blijde Inkomsten te beschouwen als een communicatiemiddel tussen de vorst en zijn onderdanen. Deze functie wordt nog eens onderstreept door de inhoud van de vaak uitvoerige teksten die bij de voorstellingen waren aangebracht. In deze door humanistische geleerden in dienst van de stad opgestelde bijschriften werden de ingewikkelde symbolen en allegorieën voor een ieder uitgelegd. Dit gold ook voor de vorst, die bovendien bij de erepoorten waar hij halt hield een mondelinge toelichting op de betekenis van de voorstellingen ontving.

De tijdelijke constructies die bij de Blijde Inkomsten werden opgericht, konden bijzonder monumentaal zijn en waren, ondanks het gebruik van niet-duurzame materialen, uiterst kostbaar. De stedelingen kregen hiertoe vaak een extra heffing opgelegd, wat niet altijd in goede aarde viel. Voor ontwerp en uitvoering werden dikwijls de meest vooraanstaande kunstenaars aangezocht. Zo hadden in 1549 Jan van Scorel en Frans Floris in respectievelijk Utrecht en Antwerpen een belangrijk aandeel in het ontwerp en de uitvoering van de erebogen (zie cat. 188-193).[9] Deze werden door omvangrijke équipes in zeer korte tijd vervaardigd, soms in het pand van het plaatselijke Sint-Lucasgilde. Van verschillende Blijde Inkomsten werden in gedrukte vorm souvenirs vervaardigd en te koop aangeboden. Zo noteerde Albrecht Dürer in 1520 tijdens zijn verblijf in de Nederlanden in zijn dagboek dat hij voor een stuiver een gedrukte beschrijving had gekocht van de feestelijke intocht van Karel V te Antwerpen in dat jaar.[10] Deze beschrijvingen konden zijn versierd met prenten, waarin de belangrijkste feestdecoraties waren weergegeven. Fraaie uitgaven in dat genre zijn de rijk geïllustreerde beschrijvingen van de Blijde Inkomst van hertog Karel te Brugge in 1515 (cat. 174) en die van prins Philips te Antwerpen in 1549 (cat. 187). Deze twee intochten behoren tot de meest spectaculaire die voor de Habsburgse vorsten in de Nederlanden zijn georganiseerd.

Niet alleen de inhoud van de voorstellingen weerspiegelde de politieke functie van de feestversieringen bij Blijde Inkomsten. Ook de vorm moet in dit verband als een betekenisdrager worden geïnterpreteerd. Precies als in de 'Triomfboog van Maximiliaan' kon bij Blijde Inkomsten door middel van een ereboog 'à l'antique' de Habsburgse keizerideologie worden gevisualiseerd. De ontwikkeling die de vorm van de erepoorten bij Blijde Inkomsten in de zestiende eeuw doormaakte, is dan ook illustratief voor de toenemende Habsburgse machtsontplooiing: allengs kregen de erepoorten de vorm van een antieke Romeinse triomfboog. Ofschoon bij de Blijde Inkomst van hertog Karel te Brugge in 1515 nog hoofdzakelijk sprake was van de traditionele versieringen, waarbij de nadruk lag op de 'togen' met allegorische voorstellingen, waren hier de eerste antieke triomfbogen in de decoratie opgenomen (zie cat. 174). Deze intocht vormde een beslissend moment in een kunsthistorisch belangrijke ontwikkeling, namelijk de adaptatie van Italiaanse renaissance-motieven in de Nederlandse kunst van de zestiende eeuw.[11] Enkele decennia later was de toepassing van de rechtstreeks op klassieke voorbeelden teruggaande Romeinse triomfboog in versieringen bij Blijde Inkomsten alom gemeengoed geworden, bijvoorbeeld te Antwerpen in 1549. De inhoud van de voorstellingen is dan analoog geëvolueerd: de absolute macht van de keizer en diens overwinningen op politieke en religieuze tegenstanders zijn nu de centrale thema's geworden. Van een huldebetoon met mogelijkheden voor de stad om de vorst

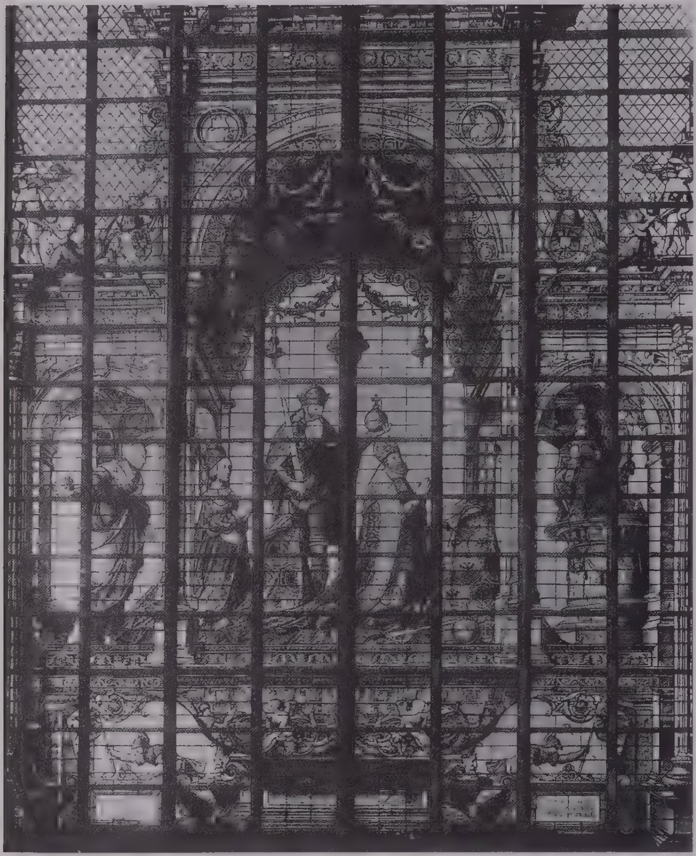
haar verlangens te tonen, veranderde de Blijde Inkomst in de eerste helft van de zestiende eeuw geleidelijk aan in een geheel op antieke leest geschoeide triomfantelijke intocht en daarmee in een ondubbelzinnig eerbewijs aan de centraliserende Habsburgse politiek.

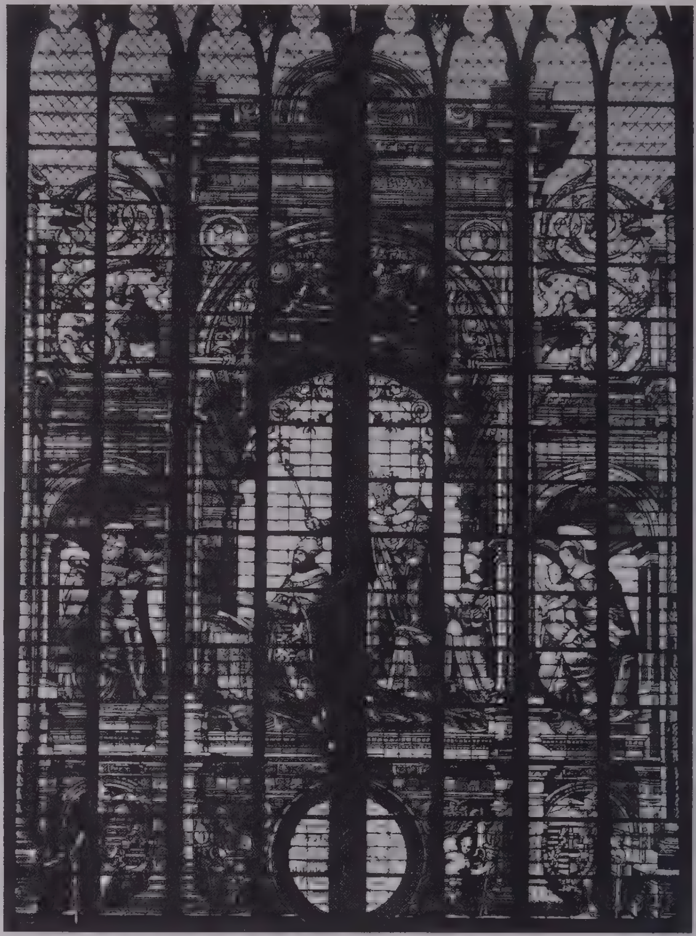
RENAISSANCE-MOTIEVEN

De bij Blijde Inkomsten in tijdelijke feestversieringen gebruikte antikiserende motieven vonden ook toepassing in kunstvoorwerpen van meer permanente aard, waarbij zij hun vorstelijke connotatie behielden. Hierbij moet in de eerste plaats aan – al dan niet uitgevoerde – ontwerpen voor grafmonumenten van Habsburgers worden gedacht. Een goed voorbeeld van het vroege gebruik van renaissance-vormen in een Habsburgs grafmonument is het ontwerp voor een tombe van Isabella van Oostenrijk door Jan Gossaert uit de jaren twintig (cat. 178). Ook het ontwerp voor een grafmonument van Margaretha van Oostenrijk door Lancelot Blondeel uit dezelfde periode (cat. 177) laat duidelijk zien dat renaissance-motieven in de eerste helft van de zestiende eeuw een beeldtaal vormden die met heersersmacht en -status werd geassocieerd en daarom uitermate geschikt was ter decoratie van representatieve objecten.[12]

Schouwen waarmee de keizer en de Habsburgse dynastie in openbare ruimten werden geëerd, waren eveneens rijkelijk met renaissance-motieven versierd. Voorbeelden hiervan zijn de schouw in de schepenzaal van het Brugse Vrije uit 1529/1530 naar ontwerp van Lancelot Blondeel en de schouw in het stadhuis van Kampen door Colijn de Nole uit het begin van de jaren veertig (zie afb. 59 en cat. 243).[13] Maar de antikiserende motieven werden het meest evident met een politiek doel toegepast in de vele monumentale kerkvensters die door de Habsburgse familie werden gefinancierd. In de collegiale Sint-Goedelekerk te Brussel, de tegenwoordige Sint-Michielskathedraal, werd een uitgebreide reeks vensters aangebracht waarop leden van het Habsburgse huis als schenkers zijn geportretteeerd.[14] In deze glazen is heel duidelijk het vormidioom toegepast dat we eerder zagen in de versieringen bij de Blijde Inkomsten. Zo zijn Karel V en Maria van Hongarije in de transeptramen – die in 1537/1538 werden gemaakt onder leiding van de hofschilder Bernard van Orley – geplaatst onder baldakijnen die wat de vorm betreft overeenkomen met de triomfbogen zoals men die bij een Blijde Inkomst van Karel V zou kunnen aantreffen (afb. 57 en 58). De Sint-Goedele was de kerk waar de belangrijkste Habsburgse ceremonies plaatsvonden, zoals uitvaarten of inhuldigingsplechtigheden. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de keizer en zijn familie zich hier in een decor lieten weergeven dat de meest directe associaties opriep met de keizerlijke autoriteit. In andere steden werden de Habsburgers eveneens in monumentale ramen met renaissance-versieringen vereeuwigd, zoals in Lier en in Hoogstraten (respectievelijk 1516/1519 en 1531/1533).

Deze voorbeelden illustreren de bruikbaarheid van renaissance-motieven voor toepassing in objecten die een representatieve functie hadden, een bruikbaarheid die werd bepaald door de vorstelijke connotatie die deze vormen in de eerste helft van de zestiende eeuw bezaten. Uiteraard zijn niet alle renaissance-invloeden die in de Nederlandse kunst van deze periode zijn aan te wijzen, terug te voeren op de Habsburgse keizerverering. Een belangrijke rol in het overgangsproces van gotiek naar renaissance speelden de vele Italiaanse, Duitse en Nederlandse (ornament)prenten, die een ruime verspreiding in de Nederlanden kenden en de kunstenaars bekend maakten met het nieuwe vormidioom.[15] Bovendien begonnen Nederlandse kunstenaars in deze tijd zelf naar Rome te reizen, waar zij met eigen ogen kennis konden nemen van de jongste artistieke ontwikkelingen in Italië en de overblijfselen uit de klassieke oudheid, die ook voor de Italiaanse renaissance-kunstenaars de voornaamste inspiratiebron waren geweest.[16] Jan van Scorel verbleef in 1522-1524 tijdens het pontificaat van de Nederlandse paus Adrianus VI te Rome, in de jaren dertig gevolgd door onder anderen de schilders Pieter Coecke van Aelst, Michiel Coxcie, Maarten van Heemskerck, Jan Cornelisz. Vermeyen en Lambert Lombard. Het





Afb. 57
Naar kartons van Bernard van Orley, ca. 1488-1541
Glasraam van Karel V en Isabella van Portugal
1537
Brussel, Sint-Michielskathedraal, transept (foto: ACL, Brussel)

Afb. 58
Naar kartons van Bernard van Orley, ca. 1488-1541
Glasraam van Lodewijk II en Maria van Hongarije
1538
Brussel, Sint-Michielskathedraal, transept (foto: ACL, Brussel)

is overigens opmerkelijk dat veel van deze vroege Rome-gangers na hun terugkeer in de Nederlanden een voorspoedige carrière als hofkunstenaar wachtte, hetgeen in ieder geval een indicatie vormt voor de belangrijke rol die de (vorstelijke of adellijke) opdrachtgevers in het adaptatie-proces van de nieuwe vormen hebben gespeeld.

Belangrijk is in dit verband het mecenaat van Philips van Bourgondië († 1524) geweest.[17] Deze bastaardzoon van Philips de Goede groeide op in het Bourgondisch-Habsburgse milieu. Als admiraal ter zee en vanaf 1517 als bisschop van Utrecht – een ambt dat hij aan de demarches van Karel V te danken had – was Philips een centrale figuur in het Habsburgse machtsapparaat. Hij voerde een door een humanistische belangstelling geïnspireerd renaissance-mecenaat op zijn kastelen te Souburg in Zeeland en te Wijk bij Duurstede, waar hij kunstenaars als Jan Gossaert van Mabuse en de Italiaan Jacopo de' Barbari mythologische voorstellingen liet maken die in een antikiserende stijl werden uitgevoerd. Een goed voorbeeld hiervan is Gossaerts 'Neptunus en Amphitrite' uit 1516, waarin de goden levensgroot in een antiek Romeins decor zijn weergegeven (afb. 60).

In 1508 reisde Philips namens keizer Maximiliaan op een diplomatieke missie naar Rome, waar hij Jan Gossaert de belangrijkste monumenten uit de Romeinse oudheid liet natekenen. Zijn belangstelling voor kunstwerken in antikiserende stijl komt goed tot uitdrukking in het conflict dat tussen 1517 en 1522 ontstond over de vormgeving van een nieuw koorhek in de Dom van Utrecht. Philips wilde een 'antique' ontwerp laten uitvoeren, maar de Mechelse geelgieter die hiertoe werd aangezocht was niet in staat om in de nieuwe stijl te werken. Uiteindelijk werd Jan Gossaert wegens zijn deskundigheid op dit gebied gevraagd om als arbiter in het geschil op te treden. Het hek is overigens nooit uitgevoerd.[18]

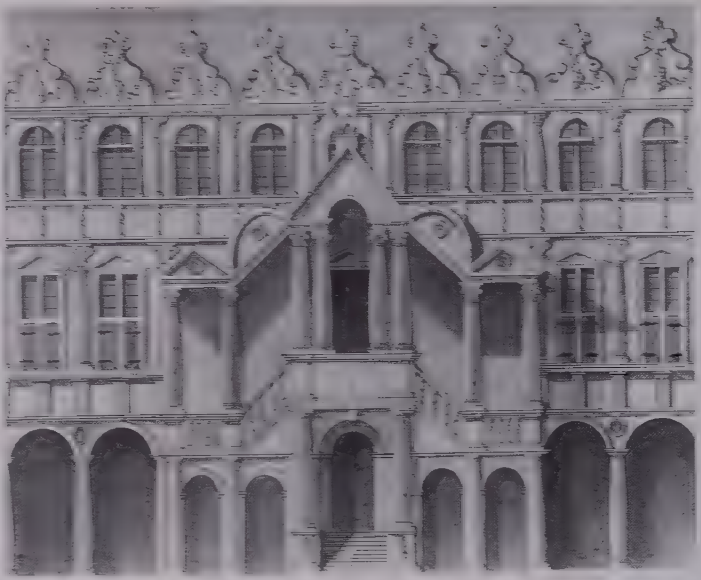
Het mecenaat van Philips van Bourgondië laat zien dat er juist in het Habsburgse milieu al

Afb. 59
Colijn de Nole, werkzaam 1530-1558
Schouw
zandsteen, 1543-1545
(zie cat. 243)
Kampen, Raadhuis, Schepenkamer
(foto: Stedelijk Museum, Kampen)

Afb. 60
Jan Gossaert van Mabuse, 1478-1533/1536
Neptunus en Amfitrite
olieverf op paneel, 1516
Berlijn, Bodemuseum

vroeg belangstelling ontstond voor vormen uit de klassieke oudheid. Ook het mecenaat van landvoogdes Margaretha van Oostenrijk demonstreert de vroege renaissance-voorkeur aan een Habsburgs hof in de Nederlanden. Zo had zij kunstenaars als Jacopo de' Barbari, Jan Gossaert en Bernard van Orley in dienst, die antieke vormen in hun werk gebruikten, en liet zij de binnenplaats van haar paleis te Mechelen in de jaren twintig in renaissance-stijl verbouwen.[19] Het mecenaat van haar opvolgster Maria van Hongarije, dat haast uitsluitend Italiaanse kunstenaars of Nederlanders die op de Italiaanse manier werkten betrof, wordt in het volgende hoofdstuk besproken. Ook de vele Brusselse wandtapijten uit haar bezit, de objecten waarin de voorkeur voor renaissance-vormen aan haar hof op de meest monumentale wijze tot uitdrukking is gebracht, komen daar aan de orde.

Maar zoals gezegd bleef deze vroege renaissance-appreciatie niet tot Habsburgse opdrachtgevers beperkt. Het waren daarnaast vooral ook leden van de oude Nederlandse adel die monumentale opdrachten verstrekten aan kunstenaars die de nieuwe stijl in hun werk toepasten. In de Noordelijke Nederlanden waren het vooral de Nassaus en de Egmonds die een mecenaat bedreven waaruit een vroege voorkeur voor de Italiaanse renaissance-stijl blijkt. Zo namen leden van deze families Italiaanse kunstenaars als architect in dienst. Alexander Pasqualini, afkomstig uit Bologna, werkte in de jaren dertig, in opdracht van graaf Floris van Egmond en diens zoon Maximiliaan, als architect aan de – nu verwoeste – kastelen van de Egmonds te Buren en IJsselstein.[20] Enkele bewaard gebleven onderdelen van de decoratie van het kasteel in Buren en de decoratie van de eveneens door hem ontworpen toren te IJsselstein laten zien, dat Pasqualini architectonische elementen toepaste die geheel in Italiaanse hoogrenaissance-stijl waren uitgevoerd (zie afb. 61). De Rafael-medewerker Tommaso Vincidor, eveneens uit Bologna afkomstig, kwam omstreeks 1520 naar de Nederlanden, waar hij te Brussel toezicht hield op de vervaardiging van



Afb. 61
[illegible]
[illegible]
Kerktoren van de Grote Kerk te IJsselstein
1532-1535
[illegible]

Afb. 62
[illegible]
Gevel aan de binnenplaats van het kasteel van Breda
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

wandtapijten naar Italiaanse kartons. Vanaf het midden van de jaren dertig was Vincidor als architect betrokken bij de verbouwing van het kasteel van graaf Hendrik III van Nassau te Breda.[21] In de arcades op de binnenplaats, in de trappenhuizen, in de zalen en vooral ook in de ingangspartijen zijn renaissancistische zuilen en bogen toegepast, naast antieke ornamenten als medaillons in de zwikken boven de bogen (zie afb. 62 en cat. 181-184). De Nassaus en de Egmonds behoorden tot de meest Habsburg-gezinde families in de Nederlanden en zij vormden een belangrijke steunpilaar voor de centralisatiepolitiek van Karel V in de noordelijke gewesten. De door deze edelen gewaardeerde renaissance-motieven waren meer dan alleen een mode-verschijnsel waarmee zij door hun hoge contacten in Italië in aanraking waren gekomen: het waren vooral ook machtssymbolen, die de opdrachtgevers in staat stelden hun status – en misschien ook hun loyaliteit aan het Habsburgse huis – uit te dragen.

KLASSIEKE RENAISSANCE-VORMEN

De stimulerende invloed die de Habsburgers op het proces van adaptatie van het renaissance-idioom in de Nederlanden hebben uitgeoefend, wordt geïllustreerd door een belangrijke artistieke ontwikkeling in de Nederlanden omstreeks 1540. In de beglazing van de Sacramentskapel in de Brusselse Sint-Goedele is goed te zien dat zich na 1540 een verandering voltrok in de toegepaste ornamentiek. In de jaren twintig en dertig waren de vroege renaissance-motieven in zwang die onder meer werden gebruikt door Bernard van Orley in de transeptramen van de Brusselse kerk. Het zijn decoratieve elementen die weliswaar aan Italiaanse renaissance-voorbeelden zijn ontleend, maar nog de klassieke vorm en verhoudingen missen die aangetroffen worden in het werk van Italiaanse kunstenaars uit de eerste helft van de zestiende eeuw. Na 1540 vindt vrij snel verspreiding plaats van klassieke, 'strenge' renaissance-vormen in de architectonische ornamentiek van monumentale kunstvoorwerpen.[22] In de Sint-Goedele valt deze omslag scherp waar te nemen in de serie ramen van de Sacramentskapel (zie afb. 67-70 en cat. 210-212). Het gebruik van strenge renaissance-vormen in de Nederlanden bleef uiteraard niet tot de glasschilderkunst beperkt. Vooral in monumentaal houtsnijwerk vonden deze vormen na 1540 alom toepassing, zoals in de koorhekken in Vianen en Enkhuizen (afb. 64), beide uit 1542. Een mooi voorbeeld is ook het wapenbord van Philips de Goede in de Grote Kerk in Den Haag, met een monumentale lijst in strenge renaissance-stijl uit het midden van de jaren veertig (cat. 179).[23]

Ter verklaring van de vrij plotselinge expansie over de gehele Nederlanden van strenge

renaissance-ornamenten aan koorhekken, schepengestoelten, grafmonumenten en dergelijke, wordt wel verwezen naar de invloed die de eerste Nederlandstalige Serlio-edities hebben uitgeoefend. Zoals bekend vertaalde en bewerkte de kunstschilder Pieter Coecke van Aelst de architectuurtractaten van de Italiaanse architect Sebastiano Serlio, waarvan het eerste deel – dat wil zeggen het vierde boek, over de orden – in 1539 in Antwerpen verscheen (*Generale Reglen der Architecturen op de vyve manieren van edifitien*... (cat. 186)). Ook liet Coecke in hetzelfde jaar een Vitruvius-bewerking drukken, een klein boekje, waarin de meest elementaire regels voor de constructie van klassieke architectonische ornamenten werden uitgelegd, onder meer aan de

Afb. 15
Hubert Cailleau (bij 1526–werkzaam tot 1577)
Optocht bij de Blijde Inkomst van Karel V te Valenciennes in 1540
uit: *Les Antiquités de Valenciennes* (manuscript), 1553
zie cat. 187
Douai, Bibliothèque Municipale
ms. 1183

hand van enkele schematische afbeeldingen (*Die inventie der Colommen met haren coronementen ende maten*... (cat. 185)).[24] Deze boeken moeten inderdaad een belangrijke rol hebben gespeeld in het verspreidingsproces van de nieuwe vormen. Vooral de talrijke gedetailleerde illustraties die de Serlio-uitgave bevat – Coecke handhaafde de houtsneden uit de Italiaanse editie – kunnen de Nederlandse kunstenaars als voorbeelden hebben gediend. De met name in het Noorden duidelijk aanwijsbare omslag rond 1540 en de algemene verspreiding van de nieuwe vormen kunnen echter niet louter uit de invloed van het verschijnen van Coecke's boeken worden verklaard.

1540 was een belangrijk jaar voor de verhouding tussen vorst en onderdanen in de Nederlandse gewesten. In dat jaar werd de centraliserende politiek van Karel V op een hier te lande ongekende schaal geëffectueerd. Nadat in de jaren 1537-1539 de stad Gent, onder aanvoering van enkele vooraanstaande lokale bestuurders en vooral ook op instigatie van de gilden, had geweigerd nog langer de door Karels oorlogspolitiek aanhoudend hoge beden aan de vorst te voteren, trad Karel V, na herhaalde verzoeken hiertoe van Maria van Hongarije, in 1540 meedogenloos op tegen de insubordinatie van zijn geboortestad.[25] Na jaren van oorlog tussen de keizer en de Franse koning was in 1538 wederom een vredesakkoord tussen beide partijen gesloten. Op Karels uitnodigende verzoek aan Frans I om ter bespoediging van zijn reis met een grote troepenmacht over Frans grondgebied uit Spanje naar de Nederlanden te mogen trekken, reageerde de koning dan ook positief, overigens tot verbazing van geheel politiek Europa. Vergezeld van zijn volledige hofhouding en een groot aantal hoogwaardigheidsbekleders reisde Karel V met zijn legereenheden in het najaar van 1539 door Frankrijk. Overal werd hij door de stedelijke bevolking feestelijk onthaald, als ware hij het staatshoofd zelf. Karel V, die op een groot deel van zijn reis door de Franse koning werd begeleid, overnachtte onder andere op Amboise, Chambord en Fontainebleau, de door Italiaanse kunstenaars gebouwde en gedecoreerde kastelen

Afb. 64
Koorhek in de Westerkerk te Enkhuizen
eikehout, 1542
(foto: Monumentenzorg, Zeist)

van Frans I.[26] De eerste stad in de Nederlanden die Karel V tijdens deze reis bezocht was Valenciennes. Van de versieringen bij de intocht die hij daar hield, zijn afbeeldingen bewaard gebleven (afb. 63 en cat. 187).[27] Overigens zijn dit merkwaardig genoeg de enige overgeleverde visuele getuigenissen van de keizerlijke intochten gedurende dit verblijf in de Nederlanden. Uit de illustraties is op te maken dat, naast veel traditionele elementen, nu aanmerkelijk meer antieke triomfbogen in de feestversiering waren opgenomen dan te Brugge in 1515.

Enkele weken later trok Karel V met zijn omvangrijke gevolg de stad Gent binnen, waar de bevolking door de massale aanwezigheid van de keizerlijke troepen elk verzet staakte en deemoedig om vergiffenis liet vragen. Nadat Karel V de stad Gent zwaar had gestraft, onder meer door intrekking van de voornaamste stedelijke privileges, maakte hij zich op voor een rondreis langs de Noordnederlandse steden. Het spreekt vanzelf dat deze reis primair was bedoeld om eventuele anti-Habsburgse sentimenten in de Nederlandse steden de kop in te drukken. Achtereenvolgens werden onder meer aangedaan: Dordrecht, Rotterdam, Delft, Den Haag, Haarlem, Amsterdam, Utrecht, Vianen, Den Bosch, Breda en Bergen op Zoom.[28] Veel van deze steden had de keizer sinds zijn reeks Blijde Inkomsten in 1515 als hertog van Brabant en graaf van Holland en Zeeland niet meer bezocht (en de meeste zou hij ook nadien niet meer bezoeken). Dit maakte de aanwezigheid van de keizer en zijn gevolg in 1540 tot een unieke gebeurtenis voor de stedelijke bevolking in het Noorden. Een gebeurtenis bovendien die een zwaar beladen politieke betekenis had.

In de noordelijke steden werd de keizer feestelijk onthaald, met spektakels en triomfbogen, zoals enkele maanden tevoren in Valenciennes. We mogen ervan uitgaan dat het hierbij, evenals in Valenciennes, overwegend ging om antieke triomfbogen in renaissance-stijl. Het is in dit verband relevant dat afgezanten van de magistraat van Utrecht, waar in 1540 de meest luisterrijke intocht zou plaatsvinden, tevoren in Brussel en Den Haag van hofpersoneel van Karel V instructies ontvingen aangaande de gepaste vorm van de feestversieringen.[29] De triomfbogen dienden dus overeen te komen met de voorkeur van de Habsburgse vorst. Dat Karel V op dat moment reeds gewoon was gehuldigd te worden met klassieke triomfbogen in Italiaanse hoogrenaissance-stijl, komt hierna ter sprake. Vermeldenswaard is dat te Utrecht in de jaren veertig op last van Karel V een bestaand gebouwencomplex werd verbouwd tot een nieuw stadhuis, waaraan door stadsarchitect Willem van Noort een gevel in strenge renaissance-stijl werd toegevoegd.[30] Het lijkt erop dat de – voor het noorden unieke – aanwezigheid van de keizer en de voor hem

Afb. 65
Jan Terwen, 1511-1589
Koorbank (detail)
eikehout, 1539-1542
Dordrecht, Grote kerk
(foto: Monumentenzorg, Zeist)

opgerichte triomfbogen de impuls zijn geweest tot een brede verspreiding van de strenge renaissance-stijl in de Nederlandse kunst. Vooral in koorhekken werd deze stijl kort na 1540 alom toegepast. Het is in dit verband overigens veelzeggend dat de koorhekken dikwijls waren voorzien van het embleem of het devies van de keizer. Opvallend genoeg werd het streng-renaissancistische koorhek in Vianen (1542) direct na het bezoek van Karel V in 1540 aan de daar residerende Brederodes vervaardigd. Ook het renaissance-grafmonument van de Brederodes in dezelfde kerk is in de jaren 1540-1542 ontstaan. De fraaiste Nederlandse koorbanken bevinden zich in de Grote Kerk te Dordrecht (afb. 65). Een deel van de in 1539/43 door Jan Terwen hierop aangebrachte sculpturale decoratie is gewijd aan de triomf van de Habsburgse keizer, die de stad juist in deze periode had bezocht.[31]

ITALIAANSE INTOCHTEN

Voor de keizer was de huldiging door middel van klassieke renaissance-motieven inmiddels al een bekend fenomeen. Nadat in 1529 de Vrede van Kamerijk was gesloten tussen Karel V en Frans I, kon de Habsburgse keizer in 1530 eindelijk officieel gekroond en gezalfd worden door paus Clemens VII, eerder een trouw bondgenoot van de Franse koning. Op weg naar Bologna, waar de plechtigheid in de San-Petroniokerk zou plaatsvinden, deed Karel V diverse Italiaanse steden aan, waaronder Genua en Mantua.[32] Ook later zou de keizer deze steden, waarmee hij een bijzondere band had, meermalen bezoeken. De staat Genua werd geregeerd door admiraal Andrea Doria, die met zijn vloot het westelijk deel van de Middellandse Zee beheerste. Doordat deze admiraal in 1528 was overgegaan van het Franse naar het Habsburgse kamp, verloor Frans I zijn voornaamste machtsbasis in dit gebied, waardoor de Franse koning gedwongen was de voor hem ongunstige vredesvoorwaarden van 1529 te accepteren. Ook in Mantua had Karel V een bondgenoot: de machtige en kapitaalkrachtige familie Gonzaga. Vanwege de strategische ligging was Mantua evenals Genua voor de Habsburgse machtsontplooiing in Italië van wezenlijk belang. In deze beide steden werd Karel V bij iedere komst vanzelfsprekend uitbundig ingehaald, waarbij de feestversiering voornamelijk bestond uit monumentale triomfbogen in hoogrenaissance-stijl, naar ontwerp van vooraanstaande kunstenaars uit de 'Rafaël-school' als Perino del Vaga en Giulio Romano (zie cat. 196 en 197). De triomfbogen in renaissance-stijl die bij deze Italiaanse

Afb. 66
Atelier Willem de Pannemaker, naar kartons van Jan Cornelisz. Vermeyen, 1500-1559
De inneming van Tunis door Karel V, wandtapijt uit de serie: De verovering van Tunis
Brussel, 1550-1553
Madrid, Palacio Real
(foto: Patrimonio Nacional, Madrid)

intochten waren opgericht, vormden het directe voorbeeld voor de versieringen die in de Nederlanden vanaf 1540 bij Blijde Inkomsten werden toegepast.

De iconografie die bij de Italiaanse intochten werd gebruikt, was evenals die bij de latere intochten in de Nederlanden geheel gericht op verheerlijking van de keizer, met veel verwijzingen naar zijn antieke Romeinse voorgangers en allegorische toespelingen op de politieke actualiteit. In beide steden stond ook een deel van de frescodecoraties in de residentiële paleizen van de plaatselijke machthebbers in het teken van deze verheerlijking. Zo was het paleis van Doria te Genua onder andere versierd met een 'Apotheose van Jupiter' door Perino del Vaga, waarin duidelijk hulde werd gebracht aan Karel V. In het Palazzo del Tè, het door Giulio Romano gebouwde en gedecoreerde buitenverblijf van de Gonzaga's te Mantua, was onder meer een groot fresco opgenomen, voorstellend 'Jupiter die de Giganten neerslaat', een toespeling op de overwinningen van Karel V op zijn tegenstanders.[33] Tijdens zijn verblijf in Mantua in 1530 ontmoette Karel V Titiaan, die de keizer en zijn familieleden in de daaropvolgende decennia veelvuldig zou portretteren (afb. 56). Titiaans werkzaamheden als hofschilder van Karel V komen in het volgende hoofdstuk ter sprake. Bij een van zijn bezoeken aan Noord-Italië moet Karel V het zogenoemde 'Plus Ultra'-schild zijn aangeboden (cat. 199), waarvoor Giulio Romano de ontwerptekening maakte (cat. 198). De voorstelling op dit schild laat een fraai voorbeeld van de Romeinse triomficonografie zien, met een Apotheose van de Habsburgse keizer die zijn vijanden heeft overwonnen.

Vooral met de voorspoedig verlopen militaire operatie tegen de onder protectie van de Turkse sultan en de Franse koning opererende piratenleider Barbarossa in Tunis (1535) oogstte Karel V veel roem en bewondering.[34] In geschriften en kunstwerken werd de keizer vergeleken met Scipio Africanus, de Romeinse veldheer die Carthago had verwoest. De overwinning werd keer op keer in de Habsburgse propaganda geëxploiteerd en nadrukkelijk voorgesteld als een

triomf over de ongelovigen van de onbetwiste leider van de christenheid. De hofkunstenaar Jan Cornelisz. Vermeyen, die als een soort oorlogsverslaggever met de Tunis-expeditie was meegereisd, ontwierp prenten waarin de belangrijkste krijgshandelingen waren weergegeven. Ook vervaardigde hij in opdracht van Maria van Hongarije op basis van zijn tekeningen de kartons voor een reeks van tien enorme wandtapijten, vermoedelijk de kostbaarste tapijtenserie die ooit werd vervaardigd (afb. 66). Naar deze wandtapijten werden weer (verkleinde) geschilderde kopieën gemaakt (cat. 202). De overwinnigen van de keizer waren overigens in de prentkunst een geliefd thema en speelden een centrale rol in de Habsburgse imperiale propaganda (zie cat. 200 en 201).

De keizerlijke aspiraties werden tenslotte heel kernachtig verbeeld in het persoonlijk embleem van Karel V: twee gekroonde zuilen, de Zuilen van Hercules, voorzien van een banderol met het devies: 'Plus Ultra' ('Steeds Verder').[35] De mythologische Zuilen van Hercules stonden bij Gibraltar en markeerden de grens van de in de oudheid bekende wereld. Het embleem verwijst naar de territoriale uitbreiding van het Rijk in het algemeen en die in de pas veroverde Amerikaanse gebiedsdelen in het bijzonder. Dit alom bekende embleem werd, in combinatie met het wapen van Karel V, op elk denkbaar object aangebracht waarin de autoriteit van de keizer tot uitdrukking diende te komen. De keuze van een met de Werken van Hercules verband houdend embleem, weerspiegelt de voorkeur die de Habsburgers voor de iconografie van deze Griekse halfgod aan de dag legden. In geschriften en kunstwerken werden de Habsburgers zelfs vereenzelvigd met de figuur van Hercules, aan wie wegens zijn tegen zware inspanningen geleverde heldendaden de goddelijke status werd verleend en die de personificatie bij uitstek werd van kracht en deugdzaamheid.

In de jaren veertig en vijftig verbleef Karel V regelmatig in het hertogelijk paleis op de Brusselse Coudenberg, de residentie van landvoogdes Maria van Hongarije. Van 1548 tot zijn vertrek uit de Nederlanden in 1556 resideerde hij hier zelfs min of meer permanent. In deze periode vonden verbouwingen en uitbreidingen plaats die het paleis meer en meer een renaissancistisch voorkomen gaven.[36] Ook de in dit tijdvak uitgevoerde paleisdecoraties van Maria's kastelen te Binche en Mariemont laten onmiskenbaar de voorkeur voor de strenge renaissance-stijl zien die toen aan het Habsburgse hof heerste (zie het volgende hoofdstuk). Deze voorkeur wordt boven alles weerspiegeld in de kunstverzameling die de keizer en de landvoogdes aanlegden: hierin overheersten verreweg de werken van Italiaanse renaissance-kunstenaars en Nederlandse kunstenaars die deze stijl wisten te imiteren. Zoals gezegd kon de absolutistische Habsburgse keizerideologie door middel van Italiaanse renaissance-motieven optimaal gevisualiseerd worden. De vorstelijke connotatie die deze vormen hiermee verkregen, heeft hun snelle doordringen in de Nederlandse kunst van de zestiende eeuw beslissend gestimuleerd.

169
Albrecht Dürer, 1471-1528
Portret van Maximiliaan I
1518-1519
houtsnede, 55 x 38 cm
rechtsonder gemonogrammeerd
Wenen, Graphische Sammlung Albertina,
inv. 1934/485

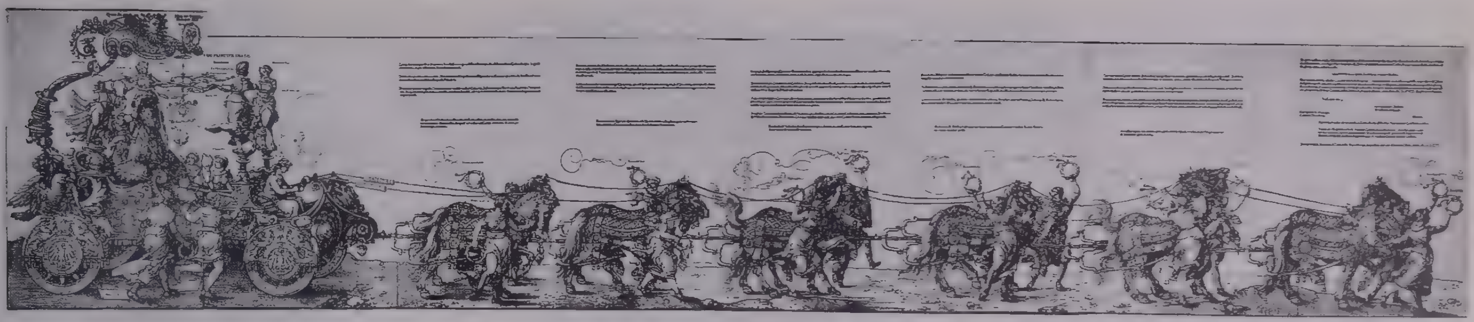
Keizer Maximiliaan I is in dit portret zonder kroon of andere keizerlijke regalia voorgesteld. In het opschrift wordt hij echter verheerlijkt op de meest imperiale manier denkbaar, met een aan antieke munten ontleende formulering die refereert aan de vergoddelijking van Romeinse keizers na hun dood: 'IMPERATOR CAESAR DIVUS MAXIMILIANUS PIUS FELIX AUGUSTUS' ('De goddelijke, vrome, gelukzalige, gezegende opperbevelhebber en keizer Maximiliaan').
De waardigheid van de geportretteerde komt verder tot uitdrukking in de om de hals gedragen ordeketen van het Gulden Vlies, de baret met insigne en de brokaten tabbaard. In dit kledingstuk zijn granaatappelmotieven opgenomen, die verwijzen naar het persoonlijk embleem van de keizer. Dezelfde granaatappel houdt Maximiliaan vast op Dürers geschilderde portret, dat aan deze houtsnede nauw verwant is (Kunsthistorisches Museum, Wenen). Aan houtsnede en schilderij ligt een houtskooltekening ten grondslag, waarvoor Maximiliaan in 1518 model zat (Graphische Sammlung Albertina, Wenen).
Op de tekening en ook op de vroegste uitgaven van de prent ontbreekt het architecturale kader dat het portret in deze latere staat omgeeft.
Deze ornamentale toevoeging, toegeschreven aan Hans Weiditz, wordt ook aangetroffen op andere prenten die in deze periode in het keizerlijk milieu ontstonden. De antieke zuilen aan weerszijden, versierd met renaissance-motieven, dienen ter benadrukking van de keizerlijke macht van de geportretteerde. Wellicht kan hun aanwezigheid in verband gebracht worden met de twee Zuilen van Hercules in het persoonlijk embleem van Karel V, Maximiliaans kleinzoon en opvolger als Duits keizer. Bovenop de zuilen houden twee griffioenen het keizerlijk wapen met de dubbelkoppige adelaar vast, alsmede een Andrieskruis en de Bourgondische vuurslag, die Maximiliaans heerschappij over de Bourgondische erflanden symboliseren. Antieke elementen komen als machtssymbolen in de omlijsting van Habsburgse staatsieportretten veelvuldig voor. (zie onder andere cat. 172 en 176).

Literatuur: Hollstein (German), deel 7, p. 205; Wenen 1959, cat. 419; Oberhammer 1969; Wenen 1971, cat. 31; Crawford Luber 1991; Innsbruck 1992, cat. 158.

BvdB

170
Albrecht Dürer, 1471-1528
De Grote Triomfwagen van Maximiliaan I
1518-1522
houtsnede, 8 bladen, totaal 45 x 228 cm
opschrift op het achtste blad: '(...) Impressus vero per Albertum Dürer. Anno M.D.XXIII'
Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. ZI, B. 139

Na voltooiing van de 'Triomfboog van Maximiliaan I' (zie afb. 3), werkte een aantal van de kunstenaars die dit grootse project hadden uitgevoerd, mee aan de 'Triomftocht van Maximiliaan', het andere monumentale prentenensemble dat de keizer gedurende het laatste decennium van zijn bewind liet vervaardigen. Dürers 'Triomfwagen' zou oorspronkelijk het centrale gedeelte van deze gigantische prentenreeks vormen. Daarvoor maakte hij omstreeks 1512 het eerste ontwerp (de zogenoemde 'Kleine Triomfwagen', tekening in de Graphische Sammlung Albertina, Wenen). In 1518 legde Dürer een nieuw ontwerp aan Maximiliaan voor, dat, in wederom gewijzigde vorm, pas na de dood van de keizer in prent zou verschijnen. Maximiliaan is weergegeven in een door zes tweespannen getrokken zegekar 'à l'antique'. Niet temidden van zijn naaste familieleden, zoals in Dürers eerste ontwerpen het geval was, maar alleen, hetgeen de voorstelling het karakter verleent van een keizerlijke apotheose naar antiek Romeins model. De keizer draagt de rijkskroon en houdt scepter en palmtak in de handen, terwijl hem door Victoria een laurierkrans wordt aangereikt. Op de wagen wordt Maximiliaan omgeven door de kardinale deugden Justitia, Temperantia, Prudentia en Fortitudo, die door kransen met elkaar zijn verbonden. Deze kransen symboliseren, zoals in de bijschriften is aangegeven, de deugden Veritas, Clementia, Liberalitas, Mansuetudo, Inteligentia, Constantia, Bonitas en Aequitas. Aan weerszijden van de triomfwagen lopen de deugden Gravitas, Perseverantia, Securitas en Fidentia mee, terwijl de wagen bestuurd wordt door Ratio. Ook de wielen, de leidsels en de begeleidsters van de tweespannen symboliseren deugden van de vorst. In het baldakijn is een zon afgebeeld, waarvan de aanwezigheid in het bijschrift wordt verklaard:



'QUOD IN CELIS SOL HOC IN TERRA CAESAR EST' ('Wat de zon in de hemel is, is de keizer hier op aarde'). Deze wijze van verheerlijking staat wat het gebruik van moraliserende allegorieën betreft nog geheel in de middeleeuwse vorstenspiegeltraditie. In de gedetailleerdheid van het beeldprogramma, waarvoor Dürers vriend, de geleerde Willibald Pirckheimer verantwoordelijk was, draagt de prent evenwel een uitgesproken humanistisch karakter, dat haar verbindt met de complexe 'Triomfboog' van enkele jaren eerder. Door de dood van de keizer werd verhinderd dat de 'Grote Triomftocht' tezamen met de 'Triomfwagen' werd uitgegeven. Dürer liet deze houtsnede, met een opdracht aan Karel V, voor de eerste maal in 1522 in eigen beheer verschijnen, waarna de prent een ruime verspreiding kende en veelvuldig werd herdrukt. De beeldprogramma's van de versieringen bij latere Blijde Inkomsten, bijvoorbeeld die van Karel V, hebben onmiskenbaar een sterke invloed ondergaan van de wijze waarop de macht en de waardigheid van de vorst in deze houtsnede is verbeeld. Ook de nadrukkelijk aanwezige antikiserende vorm zou een vast onderdeel blijven van kunstvoorwerpen waarin hulde werd gebracht aan een vorst uit het Habsburgse huis.

Literatuur: Hollstein (German), deel 7, p. 203; Wenen 1959, cat. 343; Innsbruck 1969, cat. 517; Wenen 1971, cat. 32; Silver 1990; Innsbruck 1992, cat. 141.

BvdB

171
Hans Burgkmair, 1473-1531
Maximiliaan I als keizer te paard
1518
houtsnede, 32,3 x 22,7 cm
rechtsonder gesigneerd en gedateerd
Amsterdam, Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet, inv. OB 4349, B. 32

Dit ruiterportret, met Maximiliaan in volle wapenrusting op een gepantserd paard, gaat terug op ruiterstandbeelden van Italiaanse renaissancekunstenaars als Donatello en Verrocchio. Het beroemde antieke voorbeeld voor dit type heersersportret is uiteraard het beeld van keizer Marcus Aurelius geweest, dat later in de zestiende eeuw op het Capitool te Rome zou worden geplaatst. De voorstelling staat bovendien in de Italiaanse beeldtraditie van geschilderde ruiterportretten en profil, die als substituut dienden voor gebeeldhouwde grafmonumenten (bijvoorbeeld de fresco's van Uccello en Castagno in de Dom van Florence). Maximiliaan is voorgesteld als de ideale Christelijke Ridder, de beschermer van het christendom in de strijd tegen de heidenen. Bovendien draagt hij een aanvoerdersstaf, waarmee hij zich nadrukkelijk presenteert als de aanvoerder van de Europese vorsten in deze strijd. De eerste uitgave van de prent dateert dan ook uit 1508, het jaar waarin Maximiliaan een oproep deed tot een nieuwe kruistocht tegen de Turken. In het opschrift middenboven komt Maximilaans keizerlijke macht ondubbelzinnig tot uitdrukking: 'IMP(ERATOR) CAES(AR) MAXIMIL(IANUS) AUG(USTUS)'. Daaronder prijkt op een banier het keizerlijk wapen met de dubbelkoppige adelaar en als hartschild het Bourgondische wapen. Het decor wordt gevormd door een boogvormige constructie, die doet denken aan antieke Romeinse triomfbogen. Ook de decoratie van de pijlers met corinthische kapitelen is antikiserend: de groteskenkandelabers gaan terug op de muurschilderingen die aan het eind van de vijftiende eeuw waren ontdekt in de Domus Aurea, het paleis van keizer Nero in Rome. De prent, die in 1518 en daarna vele herdrukken beleefde, is een vroeg voorbeeld van een kunstvoorwerp met politieke functie waarop antieke vormen worden gebruikt om een Habsburgs keizer te verheerlijken. Ten tijde van Karel V werd dit een vast onderdeel van de beeldpropaganda waarmee de keizerlijke ideologie werd uitgedragen (zie onder andere cat. 200).

Literatuur: Hollstein (German), deel 5, p. 108; Wenen 1959, cat. 404; Innsbruck 1992, cat. 165.

BvdB

172
Hans Weiditz, werkzaam tot 1536
(toegeschreven)
Portret van Karel V
1518-1519
houtsnede, 39,5 x 20,4 cm
Wenen, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1949/369; DI 19a, p. 58

Het portret stelt Karel voor op ongeveer achttienjarige leeftijd als koning van Spanje, zoals uit de opschriften en de wapens blijkt. Het gekroonde wapen boven zijn hoofd verwijst naar zijn bezittingen in Spanje, Jeruzalem, Oostenrijk en Bourgondië. Aan trossen granaatappelen hangen een juk en een pijlenbundel, emblematische motieven die zijn overgenomen van zijn grootouders Ferdinand van Aragon en Isabella van Castilië, de 'Katholieke Koningen'. In het onderschrift wordt hij aangeduid als 'Karoll Roemischer Künig zu Hispanien', in welke hoedanigheid hij Ferdinand van Aragon in 1516 was opgevolgd. Onder het wapen is Karels persoonlijk embleem aangebracht: de Zuilen van Hercules, voorzien van de Duitse vertaling van zijn 'Plus Ultra'-devies: 'Noch Weiter'. Dit embleem refereert aan de gebiedsuitbreidingen in de Nieuwe Wereld, waartoe de Spaanse schepen de rots van Gibraltar passeerden, de plaats waar volgens de klassieke mythologie de Zuilen van Hercules het einde van de wereld markeerden. Embleem en devies waren in 1516 aan het Brusselse hof ontwikkeld, geïnspireerd op Ferdinands motto 'Ulterius nisi morte' ('Verder tenzij tegengehouden door de dood'), dat een belangrijke rol speelde in de iconografie van diens rouwstoet in Brussel eerder dat jaar. Met de keuze van het hiervan afgeleide 'Plus Ultra'-devies werd tot uitdrukking gebracht dat Karel de expansiepolitiek van zijn Spaanse grootvader zou voortzetten. Het portret door Weiditz is in zijn opbouw nauw verwant met de latere staat van Dürers portret van keizer Maximiliaan I (cat. 169). Ook hier is de vorst in driekwart-aanzicht weergegeven en hij draagt dezelfde tekenen van waardigheid als zijn grootvader op de prent van Dürer uit 1518-1519: de ordeketen van het Gulden Vlies, een baret met insigne en een kostbare tabbaard met granaatappelmotief. Bovendien houdt Karel een granaatappel in zijn hand, die behalve een toespeling op zijn heerschappij over Granada ook een duidelijke verwijzing is naar het persoonlijk embleem van Maximiliaan. Maar vooral in de omlijsting is de parallel met Dürers prent opvallend. Ook hier is een heersersportret van de vorst omgeven door een kader in renaissance-stijl, ditmaal zelfs voorzien van een antieke rondboog en huldebrengende putti. De overeenkomsten kunnen verklaard worden uit de politieke context waarin het portret is ontstaan. In 1519 werd koning Karel van Habsburgse zijde gepresenteerd als de natuurlijke en rechtmatige opvolger van zijn grootvader Maximiliaan als Duits keizer. De verkiezingsstrijd die na de dood van Maximiliaan in 1519 ontbrandde, waarbij de Franse koning Frans I de tegenkandidaat was, eindigde dat jaar met de uitroeping van Karel V tot Rooms koning. De prent kan in zijn gelijkenis met de afbeelding van Maximiliaan als een propagandamiddel worden beschouwd om de uitslag van de keizerverkiezing ten gunste van de continuïteit van de Habsburgse dynastie te beïnvloeden. De antieke triomfboog zou een vast onderdeel worden van representatieve portretten waarin heersers hun (territoriale) aanspraken kenbaar maakten (zie cat. 176).

Literatuur: Dodgson 1904; Wenen 1958, cat. 139; Amsterdam 1972, cat. 16; Rosenthal 1973; Kai Sass 1976, p. 10-11; Augsburg 1980, deel 1, cat. 28; Scheller 1983 (B), p. 234; Innsbruck 1992, cat. 214.

BvdB

173
Conrad Meyt, ca. 1480-1551 (toegeschreven)
Portretbuste van Karel V
1516-1517
gepolychromeerde pijpaarde, 53,5 x 62 x 31 cm
Gent, Museum voor Schone Kunsten,
inv. 1983-E

In houding, fysiognomie en kleding komt deze buste overeen met een geschilderd portret van de jonge Karel in het Museum voor Schone Kunsten in Boedapest. Dit aan Bernard van Orley toegeschreven schilderij is op goede gronden gedateerd in de jaren 1516-1517, dus kort nadat Karel in 1516 koning van Spanje was geworden. We mogen voor de buste een zelfde datering aanhouden. Het borstbeeld geeft een goede indruk van Karels voorkomen gedurende de Blijde Inkomsten van 1515 (zie cat. 174), toen hij in de Nederlandse steden werd gehuldigd als de nieuwe landsheer. Prominent zichtbaar is de gouden keten van de Orde van het Gulden Vlies, waartoe Karel al een jaar na zijn geboorte werd toegelaten. De weergave van zijn uiterlijk komt overeen met een beschrijving uit 1517 door Antonio de Beatis, secretaris van kardinaal Luigi d'Aragona: een bleek, wat lang gezicht, dat ondanks de voortdurend openstaande mond en hangende onderlip een grote waardigheid vertoont. Evenals van Karels geschilderde staatsieportretten, moeten van dit soort bustes vele kopieën zijn vervaardigd. Te oordelen naar enige bewaard gebleven exemplaren werden zij soms zonder schedeldak gemodelleerd en werd het hoofd met een fluwelen bonnet gedekt. Dit laatste mag men afleiden uit de inventaris die na de dood van Philips van Bourgondië, bisschop van Utrecht, in 1524 van diens slot te Wijk bij Duurstede werd opgemaakt. Hierin wordt beschreven 'Onses Genadigen Heeren aensicht uyt eerden gebacken mit een fluwelen bonet daer op'. Ook het exemplaar dat bewaard werd in het stadhuis te Middelburg en daar met de brand van 17 mei 1940 verloren ging, vertoonde een kop zonder schedeldak. Het Gentse beeld is een kopie naar een verloren gegaan origineel dat traditioneel op naam van Conrad Meyt (ca. 1480-1551) wordt gesteld. Deze toeschrijving aan de hofbeeldhouwer van landvoogdes Margaretha van Oostenrijk is evenwel door Jozef Duverger betwijfeld. In het Gruuthuse Museum te Brugge bevindt zich een vergelijkbaar exemplaar, waarvan slechts het hoofd, de hals en de hoed authentiek zijn. In hoeverre het Gentse beeld een contemporaine kopie is, valt niet met zekerheid te zeggen. De afneembare brede hoed met pluim is van hetzelfde materiaal vervaardigd als de buste zelf, maar hieruit zijn geen ondubbelzinnige conclusies te trekken omtrent datering en authenticiteit. De polychromie lijkt in ieder geval later te zijn bijgewerkt. De levensgrote, uiterst naturalistische borstbeelden die in deze tijd in het Habsburgse milieu ontstonden, vertonen de invloed van Italiaanse voorbeelden, zoals bijvoorbeeld de portretsculpturen die de – ook voor Margaretha van Oostenrijk werkzame – Florentijnse beeldhouwer Pietro Torrigiano (1472-1528) vervaardigde voor het Engelse hof ten tijde van Hendrik VII en Hendrik VIII.

Literatuur: Duverger 1934, p. 43-44, 48; Devliegher 1960; Kai Sass 1976, p. 8-11; Brussel 1976, cat. 56; Brussel 1977, cat. 264; Brussel 1985, cat. B2; Brussel 1987, cat. 204.

BvdB

174
Remy Dupuys
La tryumphante et solemnelle entree faicte sur le nouvel et joyeux advenement de treshault trespuissant et tresexcellent prince Monsieur Charles prince des hespaignes Archiduc dautrice duc de bourgongne Conte de flandres &c. En sa ville de Bruges lan mil. v cens r.x.v le xviii jour dapvril apres Pasques redigee en escript par maistre Remy dupuys son treshumble Indiciaire et historiographe
Parijs (Gilles de Gourment) 1515
Leiden, Bibliotheca Thysiana, Th. 916:1

Na zijn meerderjarigheidsverklaring door de Staten-Generaal, hield de vijftienjarige Karel van Habsburg, hertog van Brabant en graaf van Holland en Vlaanderen, als nieuwe landsheer een reeks Blijde Inkomsten in de Nederlandse steden. De Blijde Inkomst in Brugge op 18 maart 1515 was van deze intochten de kostbaarste en meest spectaculaire. Deze gebeurtenis, die 's avonds plaatsvond, is beschreven door de aan het Brusselse hof verbonden geschiedschrijver Remy Dupuys, wiens met tientallen houtsneden verluchte relaas nog in hetzelfde jaar werd uitgegeven. De door toortsen verlichte straten van Brugge waren versierd met guirlandes, wapenschilden en van de huizen neerhangende tapijten, terwijl de stedelijke bevolking massaal uitliep om de prins te begroeten. Voor de gelegenheid waren, zoals gebruikelijk, tientallen erepoorten en andere tijdelijke constructies opgericht om de nieuwe vorst te eren. Behalve het stadsbestuur en de gilden, waren het vooral ook de vertegenwoordigers van de handeldrijvende buitenlandse naties in Brugge die de financiering van deze kostbare decoraties voor hun rekening namen. De toegepaste materialen waren in overeenstemming met het tijdelijk karakter van de bouwwerken: het gebruik van hout, papier-maché en beschilderd linnen beperkte de kosten van de soms huizenhoge stellages. In vele van deze 'togen' waren tableaux-vivants opgesteld, die in allegorische vorm hulde brachten aan de vorst. Ook werd hij tot goed bestuur aangespoord in bijbelse taferelen of door verwijzingen naar illustere heersers uit de antieke oudheid of het meer recente verleden. Later zouden hiertoe ook standbeelden en schilderijen in de feestdecoratie worden ingepast, maar in 1515 overheersten nog de tonelen met tableaux-vivants. Het bijzondere van deze Blijde Inkomst was dat voor het eerst in de Nederlanden erebogen naar antiek model in de feestdecoratie waren opgenomen. Over twee daarvan schrijft Dupuys: '... deux arches faictes chascun pour ung arc triumphal a lantique et selon questoient coustume de faire aux Romains pour honorer leurs princes victorieux' ('... twee bogen die ieder waren uitgevoerd als een antieke triomfboog, waarmee de Romeinen hun zegevierende vorsten plachten te eren'). Deze als triomfbogen uitgevoerde erepoorten, opgericht door vertegenwoordigers van de Italiaanse, Duitse en Spaanse naties, waren met vroege renaissance-ornamenten versierd, waarbij vooral gebruik werd gemaakt van festoenen, medaillons en de hiervoor reeds vermelde kandelabers (zie cat. 171). Als bron van inspiratie voor de makers dienden vermoedelijk Italiaanse ornamentprenten, die in deze periode allengs hun weg naar de Nederlanden vonden. Hoewel het hier gaat om tijdelijke bouwwerken met een primair decoratief karakter, markeren de antieke triomfbogen van 1515 een beslissend moment in het verspreidingsproces van antikiserende motieven in de Nederlandse kunst. Met de intocht van prins Karel in Brugge deed de Italiaanse renaissance-kunst eerst werkelijk haar intrede in de Nederlanden.

Literatuur: Roeder-Baumbach 1943, p. 10-11, 35-45; Bouchery 1956; Jacquot 1960, p. 413-418; Landwehr 1971, p. 65; Snoep 1975, p. 8-15; Eisler 1983, p. 44-45.

BvdB

175
Dirk Vellert, werkzaam te Antwerpen 1511-1547
Maria met Kind en de heilige Bernardus
1524
gravure, 17 x 12,1 cm
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv. BdH 7528 (Bartsch 8)

De prent stelt de 'Lactatio van sint Bernardus' voor, het visioen van de heilige waarin Maria diens lippen besprenkelt met moedermelk. Bernardus van Clairvaux, met een abtsstaf (die in hoofdvorm overeenkomsten vertoont met cat. 256) en een boek als attributen, knielt in aanbidding voor Maria en het Christuskind. Dit houdt een rijksappel vast als symbool voor zijn heerschappij over de wereld. De figuren zijn geplaatst voor een architecturaal decor in vroege renaissance-stijl. Rechts is een antieke boog afgebeeld die teruggaat op de Italiaanse ornamentprenten waarop ook de bogen zijn geïnspireerd die bij Blijde Inkomsten werden opgericht. Ook hier is de boog versierd met vroege renaissance-motieven als guirlandes, medaillons en kandelaber-ornamenten. Deze antikiserende vormen, die een betekenisvolle rol speelden bij het eerbetoon aan vorsten, werden blijkbaar ook passend geacht om hulde te brengen aan de de Rex Mundi en zijn moeder, van wie de namen als monogrammen in de pijlers van de boog zijn opgenomen. Dirk Vellert, de in Antwerpen werkzame maker van de prent, was een van de eerste Nederlandse kunstenaars die renaissance-motieven toepasten. Hij ontwierp en vervaardigde ook monumentale kerkvensters waarin de nieuwe vormen werden gebruikt. Prenten en gebrandschilderde glazen speelden een belangrijke rol in het verspreidingsproces van renaissance-vormen in de Nederlandse kunst.

Literatuur: Beets 1906; Clemen 1923, p. 34-40; Popham 1925; Friedländer 1967-1976, deel 12, p. 27-31; Hollstein (Dutch), deel 33, p. 194-195.

BvdB

176
Jacob Binck, ca. 1500-1569, naar Jan Gossaert van Mabuse, ca. 1478-1532
Portret van Christiaan II van Denemarken
1524-1525
gravure, 26,3 x 21,4 cm
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv. L 1973 / 25 (H 245)

Christiaan II (1481-1559), koning van Denemarken, Noorwegen en Zweden, was getrouwd met Isabella van Oostenrijk (1501-1526), zuster van keizer Karel V. Na een toenemend aantal confrontaties met de Deense adel, werd de alom gehate koning in 1523 afgezet door de hertog van Holstein, die daarin werd gesteund door een alliantie van ontevreden edelen en de stad Lübeck. Christiaan vluchtte naar Nederland om steun te zoeken bij zijn zwager, Karel V. Hij arriveerde met zijn familieleden in Veere, waar hij gastvrijheid genoot bij admiraal Adolf van Bourgondië. Later nam hij zijn intrek in kasteel Zwijnaarde in Lier, waar zijn vrouw Isabella in 1526 overleed. De ontwerptekening van Jan Gossaert voor de portretprent van Christiaan II is bewaard gebleven (Fondation Custodia, Parijs). Gossaert maakte de tekening vermoedelijk kort nadat de afgezette koning in de Nederlanden was aangekomen. Mogelijk heeft Gossaert de vorst ontmoet toen hij in 1523 te Mechelen opdrachten uitvoerde voor Margaretha van Oostenrijk. Christiaan vervoegde zich immers spoedig na zijn aankomst bij de landvoogdes om zijn zaak te bepleiten. Margaretha zat overigens danig met de aanwezigheid van de afgezette vorst in haar maag, daar de Nederlanden hierdoor in een slepend internationaal conflict dreigden te belanden dat bovendien een gevaar opleverde voor de graantoevoer via de Sont. De territoriale aanspraken van Christiaan komen in het portret duidelijk naar voren. Zo zijn onder meer de wapens van Denemarken, Zweden en Noorwegen afgebeeld, terwijl de geportretteerde in het onderschrift nadrukkelijk als koning over deze landen wordt aangeduid. Verder is hij in een kostbare tabbaard weergegeven en draagt hij het ordeteken van het Gulden Vlies. Maar vooral in de beeldopbouw is ernaar gestreefd Christiaans vorstelijke status ondubbelzinnnig te laten uitkomen. Hij is geplaatst achter een balustrade, al sinds de Byzantijnse tijd een traditioneel onderdeel van vorstenportretten, waardoor het lijkt alsof de koning zijn onderdanen vanaf een balkon gadeslaat. Bovendien wordt het decor gevormd door een antieke triomfboog die met renaissancemotieven is versierd. Dit aan vorstelijke intochten ontleende beeldelement heeft dezelfde politieke implicaties als bij het portret van Karel V door Weiditz (zie cat. 172). Ook hier is sprake van een vorst die zijn aspiraties benadrukt met antikiserende beeldpropaganda. Christiaans streven mislukte evenwel jammerlijk: na een jarenlange ballingschap eindigde hij zijn leven als gevangene van zijn tegenstanders.

Literatuur: Hollstein (German), deel 4, p. 102; Rotterdam-Brugge 1965, cat. 65; Sterk 1980, p. 125; Florence-Parijs 1980-1981, cat. 87; Washington 1986/1987, cat. 68; Van Berge-Gerbaud 1990.

BvdB

177
Lancelot Blondeel, 1498-1561
(toegeschreven)
Ontwerp voor een grafmonument van Margaretha van Oostenrijk
midden 16de eeuw
gewassen pentekening, 27,7 x 16,1 cm
Amsterdam, Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet, inv. 53:343

Margaretha van Oostenrijk overleed op 1 december 1530 in haar paleis te Mechelen. Haar stoffelijk overschot werd overgebracht naar de kloosterkerk in Brou (Bourg-en-Bresse), die zij sedert 1505 had laten bouwen als grafkerk voor haar in 1504 overleden echtgenoot Philibert van Savoye en haarzelf. De werkzaamheden aan de kerk en de grafmonumenten zijn pas enige jaren na de dood van Margaretha voltooid. De kerk en het grafmonument van Margaretha werden in flamboyante laat-gotische stijl uitgevoerd. Slechts in de tombe van Philibert van Savoye zijn renaissance-vormen toegepast. De tekening, die vroeger wel aan Margaretha's hofschilder Bernard van Orley is toegeschreven, is een ontwerp voor een gedenkteken in renaissance-stijl. Margaretha van Oostenrijk is geknield weergegeven voor een bidstoel, terwijl zij wordt gepresenteerd door haar naamheilige sint Margaretha, herkenbaar aan de draak die zij overwon en die als haar attribuut werd gebruikt. De figuren worden omgeven door een antieke triomfboog, versierd met renaissance-ornamenten. Op de flankerende zuilen zijn medaillons met de wapens van de grootouders van Margaretha aangebracht: links die van keizer Frederik III en Eleonora van Portugal, rechts die van hertog Karel de Stoute en Isabella van Bourbon. Hierin komt dus zowel haar Oostenrijkse als haar Bourgondische afstamming tot uitdrukking. In de tympaan-achtige bekroning van het monument houden twee putti Margaretha's eigen wapen vast: het gedeelde ruitvormige schild, bekroond met de hertogenhoed, met heraldisch rechts het wapen van Savoye en heraldisch links het Oostenrijks-Bourgondische wapen. Daarboven is nog juist de onderkant van een beeld zichtbaar. Mogelijk stelt het God de Vader of Christus voor, gezien de rijksappel die de figuur vasthoudt. De tekening is in verband gebracht met een opdracht die Lancelot Blondeel in 1551 ontving om voor het klooster der Annunciaden te Brugge, dat door Margaretha van Oostenrijk was gesticht maar in 1577 reeds werd verwoest, een monument ter nagedachtenis van de landvoogdes te ontwerpen. Lancelot Blondeel was eveneens verantwoordelijk voor het ontwerp van de schouw ter ere van Karel V in het Brugse Vrije (1528-1531), die, evenals de gevel van dit gebouw, met het monument op de tekening overeenkomsten in de ornamentering vertoont. Ook was hij een van de ontwerpers van de decoraties bij de intocht van Karel V in Brugge in 1520 na diens verkiezing tot keizer. In het grafmonument op de tekening is wederom gekozen voor een antieke triomfboog om de vorstelijke status van de overledene te benadrukken.

Literatuur: Clemen 1923, p. 4-5; Duverger, Onghena & Van Daelen 1953, p. 41; Gent 1955, nr. 186; Duverger & Roobaert 1959-1960, p. 95-104; Amsterdam 1978, deel 1, p. 28-29; Devliegher 1987, p. 75-92.

BvdB

178
Jan Gossaert van Mabuse, ca. 1478-1532
Ontwerp voor een grafmonument van Isabella van Oostenrijk
ca. 1526
pentekening, 27,1 x 46,5 cm
Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ. 4646

Na het overlijden van Isabella van Oostenrijk (1501-1526), zuster van Karel V, liet haar echtgenoot Christiaan van Denemarken door Jan Gossaert ontwerpen maken voor een grafmonument, zo is uit documenten bekend. Dit zou geplaatst worden in de kerk van de Sint-Pietersabdij te Gent. De tekening, die op stilistische gronden aan Gossaert wordt toegeschreven, is vermoedelijk een van de ontwerpen die kort na 1526 aan Christiaan werden voorgelegd. De koningin is op traditionele wijze liggend en met de handen gevouwen afgebeeld op de dekplaat van een rechthoekige tombe. Deze is overdadig met halfzuilen, rondbogen, schelpnissen, putti en andere renaissance-motieven versierd. In de nissen en op de hoeken zijn allegorische vrouwenfiguren geplaatst die deugden verbeelden (onder andere Liefde en Geloof op de hoeken). Deze figuren zijn weergegeven in houdingen die aan Italiaanse renaissance-voorbeelden zijn ontleend. De stijl van de ornamenten is die welke omstreeks 1525 gangbaar was, hetgeen een datering kort na de dood van Isabella ondersteunt. Het grafmonument van Isabella van Oostenrijk in de Pietersabdij is niet bewaard gebleven. Uit zestiende-eeuwse afbeeldingen blijkt dat uiteindelijk een ander ontwerp is uitgevoerd. De graftombe met de liggende koningin had een eenvoudiger vorm en was soberder gedecoreerd dan in de tekening. Grafmonumenten van vorsten en hoge edelen uit deze periode waren in het algemeen rijk van triomfbogen en andere antikiserende ornamenten voorzien. Nog bestaande voorbeelden hiervan zijn de grafmonumenten van Antonie de Lalaing in Hoogstraten, Aleid van Culemborg in IJsselstein, Engelbert van Nassau in Breda en Reynout van Brederode in Vianen. Grafmonumenten zijn bij uitstek objecten met een representatief karakter. Zij worden immers vervaardigd ter nagedachtenis van de overledene en dienen in vorm en versiering recht te doen aan diens status. Renaissance-ornamenten werden hiertoe, net als in de omlijsting van portretprenten, blijkbaar bijzonder geschikt geacht vanwege hun connotatie van vorstelijk machtssymbool.

Literatuur: Clemen 1923, p. 5; Wescher 1930; Von der Osten 1961, p.455; Van Luttervelt 1962, p. 86-88; Rotterdam-Brugge 1965, cat. 66; Friedländer 1967-1976, deel 8, p. 40 en 43 (nr. 24).

BvdB

179
Noordelijke Nederlanden, ca. 1545
Wapenbord van Philips de Goede in renaissance-lijst
eikehout, ca. 320 x 189 cm
’s-Gravenhage, Stichting Grote Kerk

In 1456 werd in Den Haag het negende kapittel gehouden van de Orde van het Gulden Vlies, gepresideerd door de stichter van de Orde, Philips de Goede, hertog van Bourgondië (1396-1467). Ter gelegenheid van deze bijeenkomst, die met veel luisterrijke plechtigheden gepaard ging, werden in het koor van de Jacobskerk de borden met de wapens van alle dertig Vliesridders aangebracht. Zoals gebruikelijk bleven de borden na afloop van het kapittel in de kerk achter. Bij de brand van 1539, die een groot deel van de kerk verwoestte, gingen de meeste verloren of werden ernstig beschadigd. Dit blijkt uit een verzoek dat de kerkmeesters in 1546 aan de Orde richtten, die toen in Utrecht onder leiding van Karel V voor de eenentwintigste kapittelvergadering bijeen was. De Orde werd verzocht nieuwe borden te leveren die de vorige konden vervangen. Deze zijn nog immer in de kerk aanwezig, hetgeen voor Nederland uniek is. Het wapenbord van Philips de Goede, dat aanzienlijk groter is dan de overige, is vermoedelijk nog vijftiende-eeuws. Het werd na de brand overschilderd en van een monumentale renaissance-lijst voorzien. Deze mag als een hoogtepunt beschouwd worden van Nederlandse houtsnijkunst uit het tweede kwart van de zestiende eeuw. Het wapenbord zelf laat op een zwarte ondergrond het wapen van de grootmeester zien, omgeven door de ordeketen en bekroond door een helm met een fleur-de-lis als helmteken. Boven en onder worden de titels van Philips de Goede vermeld. Geheel onderaan de lijst is zijn devies leesbaar: ‘Aultre nauray’ (‘Geen ander zal ik hebben’). De lijst heeft de vorm van een klassiek tempelfront en toont de voorkeur voor de strenge renaissance-stijl die in de jaren veertig overal in de Nederlanden in zwang kwam. De ionische zuilen, de friezen en het fronton zijn versierd met uiterst fijn gesneden renaissance-ornamenten, bestaande uit acanthusranken, bloemen, putti, mannen- en vrouwenfiguren, tritons, vogels, maskers en vazen. Op het fronton, waarin een medaillon met een manshoofd is opgenomen (wellicht bedoeld als portret van de vorst), zijn aan weerszijden dolfijnen met krullende staarten aangebracht. Het snijwerk is stilistisch verwant met dat van het ongeveer gelijktijdige koorgestoelte in de Grote Kerk te Dordrecht en het koorhek in de Westerkerk te Enkhuizen. Een wapenbord had uiteraard bij uitstek een representatieve functie: het vertegenwoordigde (in letterlijke zin) degene die het wapen mocht voeren. Dat bij de omlijsting van het wapenbord van de Ordestichter, die bovendien een der meest illustere voorvaderen van de heersende keizer was, zo’n overvloedig gebruik is gemaakt van antikiserende ornamenten, laat eens te meer zien dat deze vormen een vorstelijke connotatie bezaten en bij uitstek geschikt werden geacht voor huldebetoon aan machthebbers.

Literatuur: Bierens de Haan 1921, p. 126-127; Vos & Leeman 1986, p. 102; Amsterdam 1986, deel 1, p. 82-86, deel 2, cat. 172; Boissevain & Nigten 1987, p. 28-30.

BvdB

180
Noordelijke Nederlanden, 1530-35
Drieluik met de Heilige Familie en Hendrik III van Nassau als schenker
paneel, midden 73 x 66 cm, luiken 73 x 29 cm
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 977-979

Op het middenpaneel zijn Maria en het Christuskind weergegeven, met links van hen Jozef die Jezus een appel aanbiedt, symbool van de Zondeval en een vooruitwijzing naar Christus' rol als Verlosser van de mensheid. Rechtsachter is een met vroege renaissance-ornamenten versierde gouden troon zichtbaar. De hierin gebruikte vormen zijn nauw verwant met die welke bij vorstelijke Blijde Inkomsten aan erebogen werden toegepast. Op de buitenzijde van de luiken is de 'Verkondiging aan Maria' afgebeeld en op de binnenzijde van het rechterluik 'Johannes de Evangelist op Patmos'. De binnenzijde van het linkerluik toont een schenker die, gepresenteerd door een vrouwenfiguur, in aanbidding is neergeknield voor Maria en het Christuskind. Hij is gekleed in een kostbare tabbaard met hermelijnen kraag en draagt om de hals de ordeketen van het Gulden Vlies. Voor hem ligt een scepter of aanvoerdersstaf. Bij vergelijking met contemporaine portretten blijkt dat het hier gaat om Hendrik III, graaf van Nassau en heer van Breda (1483-1538). In zowel politiek als militair opzicht was Hendrik III van Nassau een van de machtigste Nederlandse edelen van zijn tijd. Margaretha van Oostenrijk stelde hem aan als legerbevelhebber en stadhouder van Holland en Zeeland. Als vertrouweling en raadsman van Karel V vergezelde hij de keizer tijdens diens verblijf in Spanje in de jaren twintig, waarna hij in 1530 een prominente ceremoniële rol vervulde bij de keizerkroning in Bologna. In 1530 teruggekeerd in de Nederlanden, vestigde hij zich op zijn kasteel te Breda, waar hij samen met zijn derde vrouw, de Spaanse prinses Mencia de Mendoza, een bloeiend mecenaat bedreef, gekenmerkt door een sterke voorkeur voor de nieuwe renaissance-stijl. Voor graaf en gravin werkten Nederlandse kunstenaars als Jan Gossaert, Bernard van Orley en Jan van Scorel, maar ook Italianen als de Bolognese schilder-ontwerper Tommaso Vincidor, die voor de bouw van het kasteel van Breda ontwerpen in renaissance-stijl maakte (zie afb. 62 en cat. 181-184). Voorts waren er intensieve contacten met vooraanstaande humanisten als Johannes Secundus, Gillis van Busleyden en Erasmus. Hendrik III van Nassau is het meest sprekende voorbeeld van een edelman uit de directe omgeving van het Habsburgse hof die de appreciatie en vervaardiging van renaissance-kunst in de Nederlanden stimuleerde. Over de iconografie van het linkerluik heerst verwarring. Hendrik III zou zijn voorgesteld als keizer Augustus aan wie de Tiburtijnse sibylle het visioen van de Aracoeli toont en aldus zou de vrouwenfiguur achter de opdrachtgever zijn verklaard. Hier is tegen in gebracht dat het visioen van Augustus altijd bestaat uit Maria met Kind in een stralenkrans en dat een substitutie door de Heilige Familie een iconografisch unicum zou zijn. Het drieluik is toegeschreven geweest aan Aertgen van Leyden (1498-1564), maar deze toeschrijving is later betwijfeld. Er is gewezen op de koele kleuren, die typisch Leids heten te zijn. Wellicht valt toch eerder te denken aan het atelier van Jan van Scorel (1495-1562), met wiens vroege werk (bijvoorbeeld het Utrechtse Lochorst-triptiek uit 1526-1527) de figuurtypen sterk overeenkomen. Van Jan van Scorel is uit documenten bekend dat hij in juli 1532 bij Hendrik III van Nassau in Breda verbleef en dat hij bij de graaf in hoog aanzien stond. Maakte het drieluik misschien deel uit van het verloren gewaande schilderwerk dat Jan van Scorel volgens Van Mander voor het 'huys te Breda voor Graef Hendrick van Nassouwen' vervaardigde?

Literatuur: Hoogewerff 1936-47, deel 4, p. 109 en 117; Bruyn 1960, p. 98-100; Bruyn 1961; Van Luttervelt 1962-63, passim, vooral 1962, p. 75-77; Pelinck 1962, p. 3-4, 11; Boon 1969, p. 59; Faries 1970, p. 5-8; Bangs 1979, p. 131-132; Antwerpen 1988, p. 226-227.

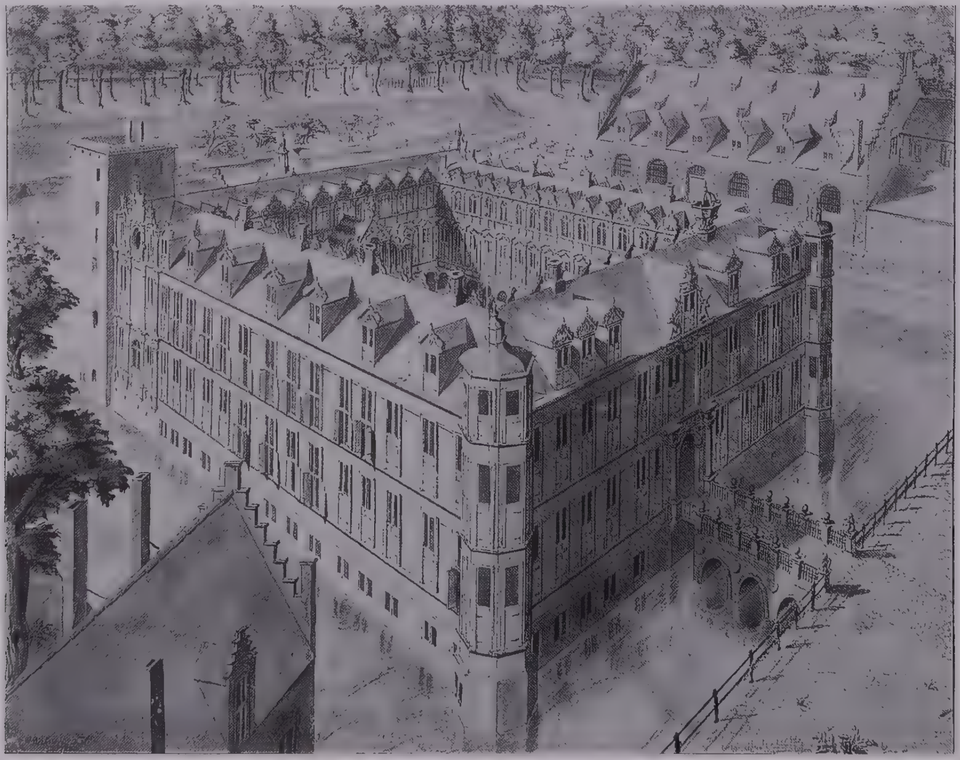
BvdB

181
Pieter de Swart, ca. 1709-1773
Gezicht op het kasteel van Breda
1743
gewassen pentekening, 31 x 39,2 cm
Breda, Breda's Museum

Toen Hendrik III van Nassau in 1530 terugkeerde naar Breda, waar in september van dat jaar een luisterrijke intocht voor hem was georganiseerd, was hij voornemens zich met zijn vrouw Mencia de Mendoza permanent op het familiekasteel van de Nassaus te vestigen. De graaf wenste dit middeleeuwse slot verbouwd te zien tot een paleis in renaissance-stijl, daartoe ongetwijfeld geïnspireerd door de paleizen die hij gedurende zijn verblijf in Spanje en Italië had bezocht. Hij nam in 1531 als ontwerper de Bolognese schilder Tommaso Vincidor († 1536) in de arm, een kunstenaar die afkomstig was uit het Romeinse atelier van Rafael en zich omstreeks 1520 in Brussel had gevestigd. Hier was deze in de jaren twintig werkzaam als kartonschilder en hield hij toezicht op de uitvoering van wandtapijten naar zijn kartons en die van andere Italiaanse schilders. Hoewel niet bekend is welk aandeel Vincidor precies heeft gehad in ontwerp en uitvoering van het kasteel van Breda (zo was vóór 1531 ook de Antwerpse bouwmeester Rombout Keldermans bij de bouwplannen betrokken), mag worden aangenomen dat de voor de Nederlanden ongekend vroege renaissance-decoratie van het kasteel teruggaat op Vincidors ontwerpen. Dat een schilder ontwerpen voor architectuur maakte zonder bouwmeester of steenhouwer te zijn, was in deze periode in de Nederlanden nog geen gebruik. Vincidors activiteiten in Breda werden in 1543 nadrukkelijk als voorbeeld genoemd in een gerechtelijk geschil te Antwerpen waarbij de gilden dit nieuwe fenomeen trachtten te bestrijden (zie ook cat. 185). De feitelijke bouw van het binnen de kasteelmuren gelegen paleiscomplex begon in 1536. Nadat Hendrik III van Nassau in 1538 was overleden, werd de bouw voortgezet onder diens zoon René van Chalon. Toen in 1544 ook deze Nassau stierf, stagneerde de bouw om pas later in de zestiende en vooral de zeventiende eeuw te worden hervat. De in de eerste helft van de zestiende eeuw uitgevoerde delen van het kasteel tonen hoezeer Hendrik en zijn vrouw streefden naar internationale allure en een vormgeving volgens de nieuwste mode, waarbij overigens oudere delen van het kasteel, zoals de vierkante middeleeuwse toren in de zuid-westelijke hoek van het paleis, in de nieuwbouw werden geïncorporeerd. Vooral de binnenplaats droeg een uitgesproken renaissancistisch karakter, voorzien als zij was van een Italiaanse portico met klassieke rondbogen en een monumentale trap naar Italiaans model. De architecturale decoratie van de binnenplaats bestond uit friezen met trigliefen en medaillons in de boogzwikken met koppen en profil van illustere personen uit de Romeinse en de Griekse oudheid. De geveltoppen waren versierd met renaissance-ornamenten, als voluten, sfinxen en dolfijnen (zie cat. 184). In het kasteel waren de vloeren belegd met kleurige majolica-tegels, vervaardigd door in Antwerpen werkzame Italiaanse tegelbakkers (zie cat. 183). De bouwgeschiedenis van het kasteel is complex. Van veel onderdelen is niet met zekerheid te zeggen of zij behoren tot het oorspronkelijke ontwerp of later werden toegevoegd. Zeker is echter wel, dat ontwerp en uitvoering van het kasteel in de toepassing van de klassieke renaissance-stijl naar Nederlandse maatstaven buitengewoon vooruitstrevend waren. De vormgeving van het kasteel sloot geheel en al aan bij de internationale hofstijl die in deze periode ook aan vorstenhoven elders in Europa in zwang kwam. De achttiende-eeuwse vogelvlucht-weergave van het kasteel door Pieter de Swart, tekenaar en architect van prins Willem IV, toont de buitenzijde uit zuidoostelijke richting. Het grootste deel van de zichtbare architectuur is zeventiende-eeuws, maar over het dak heen is nog juist de binnenplaats zichtbaar met de monumentale ingangspartij en de renaissancistische geveltoppen. In 1828 werd het kasteel grondig verbouwd om het geschikt te maken als Koninklijke Militaire Academie. Daarbij ging veel van de authentieke zestiende-eeuwse decoratie verloren. Aan de tegenwoordige toestand van het kasteel is dan ook slechts in grote lijnen af te lezen welke aanblik het eertijds heeft geboden.

Literatuur: Vermeulen 1928-1941, deel 2, p. 127-136; Meischke 1952; Ozinga 1962; Van Luttervelt 1963, p. 31-55; Dacos 1980; Vos & Leeman 1986, p. 11-12, 73-74; Leys 1987, p. 159-161; Van Wezel 1990, p. 40-55.

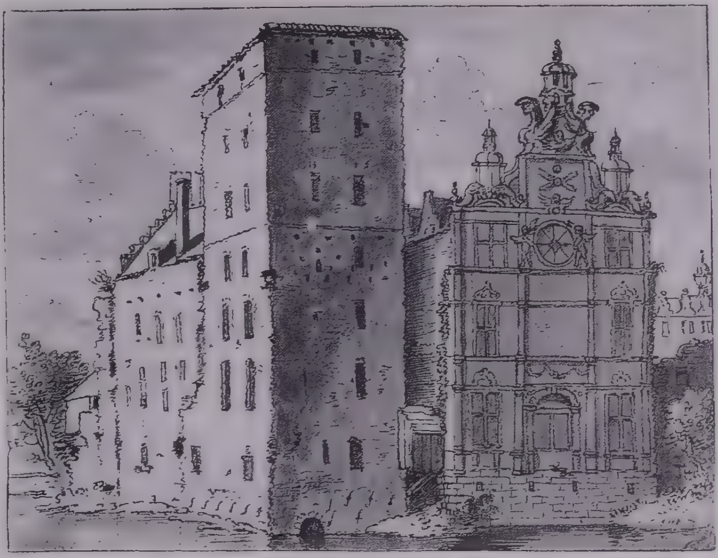
BvdB

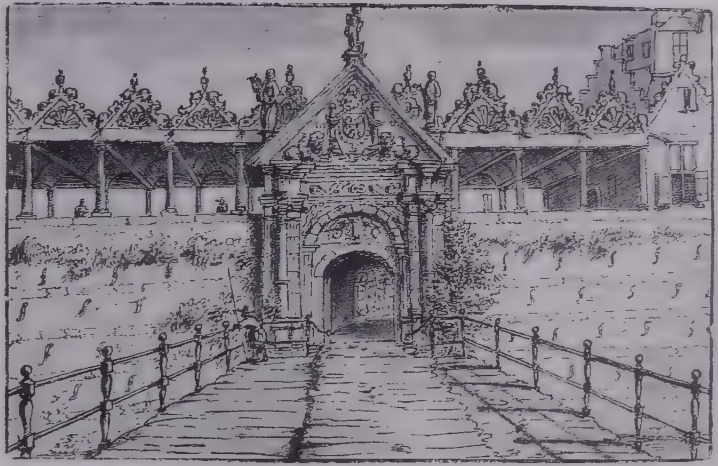


182
Valentijn Klotz, ca. 1645-1721
(toegeschreven)

Drie gezichten op het kasteel van Breda

1685 (a) en 1692 (b en c)
pentekeningen, resp. 15,4 x 20; 9,6 x 15; 14,8 x 9,6 cm
opschriften: a (in verso) 'Een Gedeelte van het Casteel te Breda, van de Noordzijde en van agteren, Anno 9/21 85'; b (in verso) 'De Voorpoorte van het Casteel te Breda, uit de stad te zien, Anno 7/26 1692'; c (bovenaan) 'Aen 't Casteel tot Breda, de 7/26 1692'
's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, inv. B 12.215, B 12.212, B 12.213





De tekeningen laten delen van het kasteel van Breda in de laat-zeventiende-eeuwse toestand zien. Op tekening a is de zuidwestelijke hoek van het kasteel weergegeven, met links de middeleeuwse toren van Polanen uit het midden van de veertiende eeuw en rechts de zestiende-eeuwse zuidgevel van de grote zaal van het kasteel. Hierop zijn de renaissancistische ornamenten, waaronder twee sfinxen die de gevel bekronen, duidelijk zichtbaar. Op tekening b is de voorpoort van het kasteel aan de stadszijde afgebeeld, met links en rechts de open galerij die evenals het poortgebouw reeds in de jaren dertig van de zestiende eeuw werd aangelegd. In de driehoekige dakversieringen zijn schelpen, dolfijnen en andere renaissance-motieven toegepast. Tekening c geeft een close-up van dezelfde poort, die een klassieke rondboog bevat met halfzuilen aan weerszijden en een – overigens niet volgens de klassieke regels geproportioneerd – tympaan waarin, geflankeerd door twee liggende leeuwen, het wapen van Karel V is aangebracht met de Zuilen van Hercules en het 'Plus Oultre'-devies. Op de drie hoeken van het tympaan staan beelden die deugden personifiëren. Het op de tekening afgebeelde poortgebouw uit de tijd van Hendrik III van Nasssau laat zien dat in ingangspartijen van vorstelijke residenties in de Nederlanden het antieke tempelfront en de renaissance-boog al vroeg werden toegepast. De zestiende-eeuwse poort is later vervangen door een meer classicistische ingangspartij, waarbij het oudere voorbeeld in hoofdlijnen is gevolgd.

Literatuur: zie cat. 181.

BvdB

183
Guido di Savino, werkzaam te Antwerpen 1508 – ca. 1541
Oogtegels afkomstig uit het kasteel van Breda
1535-1540
majolica, elk 28 x 28 cm
Breda, Breda's Museum en particulier bezit

Tot de meest markante onderdelen van de decoratie in Italiaanse renaissance-stijl van het kasteel van Breda moeten de majolica vloertegels hebben behoord die in een of meer vertrekken waren gelegd. Aan het begin van de zestiende eeuw vestigde zich een aantal Italiaanse majolicabakkers te Antwerpen die de grondslag legden voor een bloeiende majolica-industrie in deze stad. De belangrijkste van hen was Guido di Savino, in de Nederlanden ook wel bekend als Guido Andries. Reeds in 1508 is hij als werkzaam in Antwerpen gedocumenteerd. Vanaf 1520 was zijn atelier gehuisvest aan de huidige Kammenstraat, in de omgeving van de Camerpoort. De kinderen van Guido di Savino zetten zijn bedrijf na zijn dood omstreeks 1541 voort. De tegelvloerfragmenten die uit het kasteel van Breda bewaard bleven, zijn bij restauratiewerkzaamheden in en om het kasteel teruggevonden. Toen het kasteel in 1827 tot Koninklijke Militaire Academie werd verbouwd, zijn talloze unieke bouwfragmenten, waaronder de tegelvloeren, uit het gebouw gesloopt en achteloos weggegooid. Ook de monumentale zestiende-eeuwse geveldecoratie ontsnapte niet aan dit lot (zie cat. 184). De majolica-tegels uit het kasteel hebben verschillende vormen, waaronder boogvormige die samen met ronde rozet-tegeltjes tot een meanderend patroon kunnen worden gelegd. Het meest opvallend zijn de hier getoonde blauwe en gele oogtegels. Deze afwisselend kruis- en stervormige tegels kunnen in elkaar worden gepast tot een tapijtachtig geheel, met om en om blauwe en gele exemplaren. De kleuren blauw en geel zijn wel in verband gebracht met die van het Nassauwapen: azuur en goud. Bijzonder zijn de ogen die op al deze tegels zijn aangebracht. Dit opvallende element vond zijn oorsprong in de onder humanisten bedreven bestudering van de hiëroglifen, het heilig geachte Egyptische beeldschrift, waaraan sinds de vijftiende eeuw complexe zinnebeeldige betekenissen werden gehecht. In de hiëroglifiek symboliseerde het oog de alziende godheid. Osiris, de mythische koning die tot zonnegod werd verheven, werd volgens Plutarchus in de hiërogliefen verbeeld door een scepter met een oog erop. Zo kreeg het oog een vorstelijke betekenis en werd het zinnebeeld van waakzaam en rechtvaardig bestuur. In deze zin dienen ook de oogtegels van het kasteel van Breda te worden geïnterpreteerd. Zij illustreren het op Italië gerichte, humanistische milieu waarmee Hendrik III van Nassau en zijn vrouw Mencia de Mendoza zich omgaven. De aanwezigheid van een kostbare Italiaanse majolica-vloer maakt duidelijk dat ook in het interieur van het kasteel een renaissancistische ambiance werd nagestreefd. Zowel naar vorm als naar inhoud zijn de oogtegels als machtssymbolen te beschouwen, die uitstekend passen in de hiervoor geschetste context. De tegels werden hoogstwaarschijnlijk in het Antwerpse atelier van Guido di Savino vervaardigd. Bij opgravingen op de plaats van zijn werkplaats zijn nagenoeg identieke oogtegels aangetroffen. De tegels zijn vermoedelijk aan het eind van de jaren dertig gebakken, toen het hoofdgebouw van het kasteel vorm begon te krijgen. Over de exacte plaats in het kasteel waar de oogtegels hebben gelegen, heerst onduidelijkheid. In een zeventiende-eeuwse beschrijving is sprake van een 'veelgeoogde Gallery' die zich volgens een achttiende-eeuwse bron op de eerste verdieping aan de noordzijde van de binnenplaats bevond. Onlangs is de mogelijkheid naar voren gebracht dat de tegels daar pas in de zeventiende eeuw zijn beland en dat zij, gezien hun kostbaarheid, eens deel uitmaakten van de decoratie van de Grote Zaal.

Literatuur: Laurent 1922; Groneman 1959; Hijmersma 1977; Van Wezel 1990, p. 51; Grosfeld 1992.

BvdB

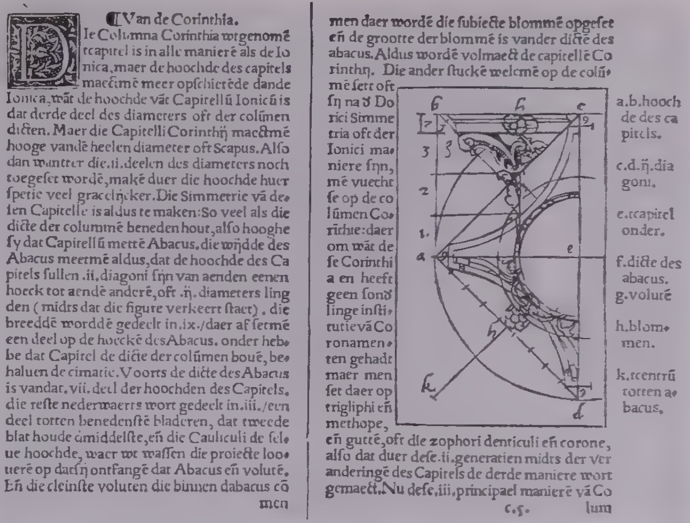
184
Tommaso Vincidor, †1536 (ontwerp)
Gevelspitsbekroning afkomstig van de binnenplaats van het kasteel van Breda
ca. 1535 (ontwerp), ca. 1540 (uitvoering)
ledesteen, ca. 85 x 110 x 30 cm
Zeist, Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Collectie bouwfragmenten en historische bouwmaterialen, inv. B 1

Op de vogelvluchttekening door Pieter de Swart van het kasteel van Breda (cat. 181) zijn over het dak heen nog juist de geornamenteerde gevelspitsen te zien die eens de binnenplaats van het kasteel sierden. Voor iedere dakkapel was een rijk bewerkte geveldriehoek geplaatst, met randen die aan weerszijden zijn opgebouwd uit twee tegengekromde krulornamenten. De driehoeken bevatten een gevleugeld engelkopje en worden bekroond door een volutenstel met rozet, waarboven een palmetachtig acanthus-ornament uitsteekt. Van deze en de overige architectonische gevelornamenten van het kasteel zijn slechts enkele authentieke fragmenten bewaard gebleven, die veelal pas in deze eeuw zijn opgebaggerd uit de slotgracht, waarin zij bij de verbouwing van 1828 moeten zijn gestort. De gevelspitsen werden naar alle waarschijnlijkheid ontworpen door de Italiaanse schilder-architect Tommaso Vincidor, die vanaf het begin van de jaren dertig als ontwerper bij de bouw van het kasteel betrokken was. Het ontwerp van de gevelornamenten dateert dan van uiterlijk 1536, Vincidors sterfjaar. In 1536 nam ook de bouw van het eigenlijke kasteel een aanvang, toen het poortgebouw en de omwalling, begonnen in 1532, waren voltooid. In 1537 wordt melding gemaakt van de snel vorderende bouw van twee van de vleugels van het hoofdcomplex: die waarin de Grote Zaal was ondergebracht (de vleugel tegenover de latere toegangspoort) en de vleugel die aan de rechterzijde haaks daarop stond. Nadat bij de dood van Hendrik III in 1538 de bouw kortstondig kwam stil te liggen, gaf diens zoon René van Chalon in 1539 opdracht de bouw volgens de plannen van Hendrik III, die een groot persoonlijk aandeel in het ontwerp had gehad, te voltooien. Direct daarop werd een groot aantal steenhouwers van buiten de stad als

poorter van Breda ingeschreven. We mogen daarom aannemen dat de gevelspitsversieringen, die ter plaatse werden gehakt, uit omstreeks 1540 dateren. Ook voor het kasteel van de Egmonds te Buren werden bouwelementen in de bouwloods van het kasteel te Breda gehakt, waarbij in 1538 de naam van de steenhouwer Andries Seron wordt genoemd. In de zeventiende eeuw werd het na de dood van René van Chalon in 1544 onderbroken bouwproces voortgezet, waarbij de twee ontbrekende vleugels in dezelfde stijl werden uitgevoerd, ook wat de decoratie van de gevelspitsen betreft, zoals blijkt uit de tekening van Pieter de Swart. Het is dus mogelijk dat dit bewaard gebleven ornament pas anderhalve eeuw na het ontwerp werd gemaakt. De gekrulde gevelspits werd ook aan de buitengevels van het kasteel toegepast, zoals de tekening van Valentijn Klotz met de gevel van de Grote Zaal laat zien (cat. 182a). De met krulornamenten versierde gevelspitsen, waarvan die in Breda tot de vroegste in de Nederlanden behoren, zouden een typisch kenmerk van Nederlandse renaissance-architectuur worden. Hun oorsprong is deels in de Nederlandse gotische traditie te zoeken en deels in Spaanse voorbeelden. Via Mencia de Mendoza stond Hendrik III in rechtstreeks contact met de vroege renaissance-architectuur in Spanje. Mencia's vader was de stichter van het Castillo de la Calahorra uit 1509-1512, het vroegste Spaanse renaissance-kasteel. Maar in de gevelspitsen is vooral ook de invloed van de Franse paleisarchitectuur waarneembaar. In het met Frankrijk geallieerde Gelre kwam dit type gevelspits daarom eveneens vroeg voor, zoals aan het zogenaamde Duivelshuis te Arnhem uit 1539-1546, dat toebehoorde aan Maarten van Rossum, de gevreesde legeraanvoerder van de hertog van Gelre.

Literatuur: zie cat. 181.

BvdB



¶ Van de Corinthia.
DIe Columna Corinthia wtgenomē tcapitel is in alle manierē als de Ionica, maer de hoochde des capitels macētmē meer opschietēde dande Ionica, wāt de hoochde vāt Capitellū Ionicū is dat derde deel des diameters oft der colūmen dicten. Maer die Capitelli Corinthij macētmē hooge vandē heelen diameter oft Scapus. Also dan wanter die .ii. deelen des diameters noch toegeset wordē, makē duer die hoochde huer spetie veel gracelijcker. Die Simmetrie vā desen Capitelle is aldus te maken: So veel als die dicte der columnē beneden hout, also hooghe sy dat Capitellū mettē Abacus. die wijdde des Abacus meetmē aldus, dat de hoochde des Capitels sullen .ii. diagoni sijn van aenden eenen hoeck tot aendē anderē, oft .ij. diameters lingden (midts dat die figure verkeert staet). die breeddē worddē gedeelt in .ix./daer af setmē een deel op de hoeckē des Abacus. onder hebbe dat Capitel de dicte der colūmen bouē, behaluen de cimatie. Voorts de dicte des Abacus is vandat .vii. deel der hoochden des Capitels. die reste nederwaerts wort gedeelt in .iii./een deel totten benedenstē bladeren, dat tweede blat houde ōmiddelste, eñ die Cauliculi de selue hoochde, waer wt wassen die proiecte loouerē op datsij ontfangē dat Abacus eñ volutē. Eñ die cleinste voluten die binnen dabacus cōmen daer wordē die subiecte blommē opgeset eñ de grootte der blommē is vander dictē des abacus. Aldus wordē volmaect de capitellē Corinthij. Die ander stuckē welcmē op de colūmē sett oft sij na ð Dorici Simmetria oft der Ionici maniere sijn, mē vuecht se op de colūmen Corinthie: daerom wāt dese Corinthia en heeft geen sonð linge institutie vā Coronamenten gehadt maer men set daer op trigliphi eñ methope, eñ guttē, oft die zophori denticuli eñ corone, also dat duer dese .ii. generatien midts der veranderingē des Capitels de derde maniere wort gemaect. Nu dese .iii. principael manierē vā Colum

c.5.

185

Pieter Coecke van Aelst, 1502-1550

Die Inventie der colommen met haren coronementen ende maten. Wt Vitruvio ende andere diversche Auctoren optcorste vergadert, voer Scilders, beeltsniders, steenhouders, &c. Ende allen die ghenuechte hebben in edificien der Antiquen

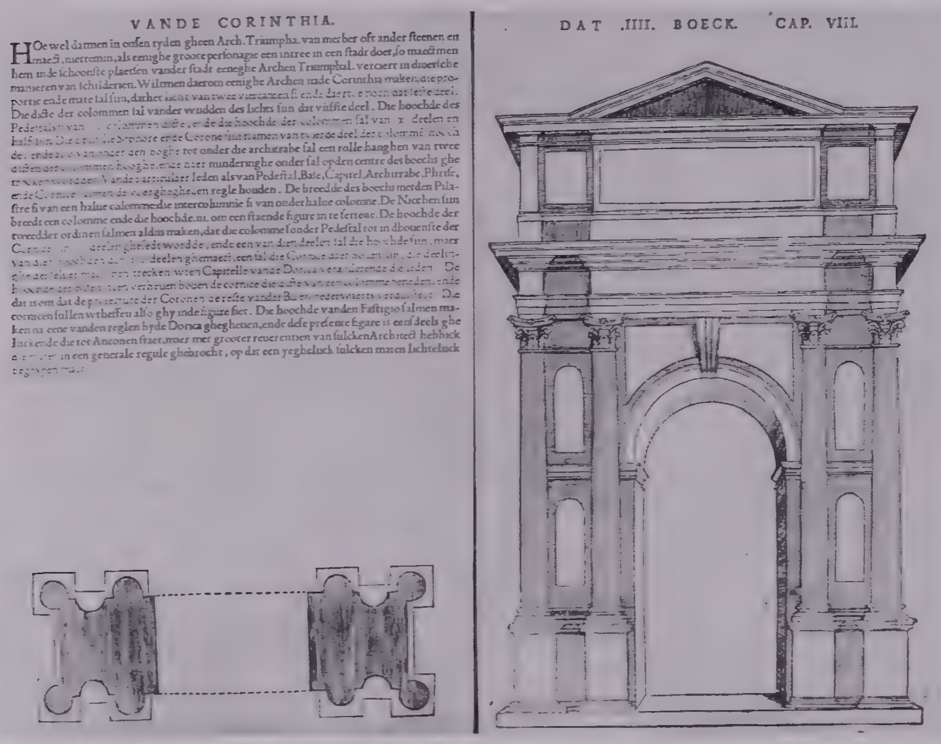
Antwerpen (Pieter Coecke van Aelst) 1539

Gent, Centrale Bibliotheek, van de Universiteit Gent, Res. 1448

In 1539 liet Pieter Coecke van Aelst (1502-1550), hofschilder van Karel V en Maria van Hongarije, twee architectuurtractaten verschijnen die van groot belang zijn geweest voor de verbreiding van renaissance-vormen in de Nederlandse kunst van de zestiende eeuw (zie ook cat. 186). Beide gaan terug op de tien boeken over architectuur van de eerste-eeuwse Romeinse schrijver Vitruvius. Na de ontdekking van diens tekst door Poggio Bracciolini aan het begin van de vijftiende eeuw, was Vitruvius de bron van inspiratie voor talrijke humanistische architectuurtractaten, waarvan dat van Leon Battista Alberti (ca. 1404-1472) het bekendst is. De tekst van Vitruvius gaat zowel op de functionele als op de esthetische aspecten van de bouwkunst in. Het meest geraadpleegd werden de passages over de proporties van bouwelementen en de vorm van architecturale ornamenten. Het ontbreken van afbeeldingen bemoeilijkte het begrijpen van de soms cryptische tekst aanvankelijk ten zeerste. De vroegste geïllustreerde Vitruvius-uitgaven dateren uit het eerste kwart van de zestiende eeuw. Zij bevatten naast een sterk ingekorte weergave van Vitruvius' tekst meestal enkele schematische afbeeldingen van zuilen, kroonlijsten en andere antieke ornamenten met vermelding van de voorgeschreven verhoudingen. In de titel werd dikwijls vermeld dat het boek bestemd was voor schilders, beeldhouwers, bouwmeesters en anderen die architecturale vormen in hun werk toepassen. Zo ook in de eerste Nederlandstalige uitgave door Pieter Coecke uit 1539, die niet alleen voor kunstenaars bestemd was, maar in het algemeen voor 'allen die ghenuechte hebben in edificien der Antiquen'. Na een inleiding over de geschiedenis van het bouwen en het ontstaan van het beroep van architect, volgen hoofdstukken over het gebruik van de klassieke orden, de verhoudingen van lengte en dikte van de zuilen, het juiste kapiteel, de bijbehorende dekplaat etc. De houtsneden hierbij zijn schematisch en weinig gedetailleerd, maar toereikend voor het aanschouwelijk maken van de basisprincipes. Coecke's 'kleyn boexken' (zoals hij het zelf noemde) bevat de vroegste vermelding in de Nederlanden van het Italiaanse begrip 'architect': de ontwerper van een gebouw die zich, in tegenstelling tot de traditionele bouwmeester, niet noodzakelijkerwijs met de feitelijke bouw bemoeit. In deze tijd begonnen Nederlandse schilders zich naar Italiaans model als architect te manifesteren. Hierdoor ontstonden problemen met de steenhouwersgilden, die hun privileges aangetast zagen door wat zij beschouwden als beunhazerij. Het waren in eerste instantie vooral – al dan niet uit Italië afkomstige – schilders in hofdienst, die in de Nederlanden als 'architect' optraden zonder in conflict te komen met de gilden. Hofkunstenaars hoefden immers niet aan de gildeverplichtingen te voldoen. Bovendien werkten zij in een internationaal georiënteerd hofmilieu dat ontvankelijk was voor de artistieke ontwikkelingen in Italië. Het is vermoedelijk niet toevallig dat het juist een vooraanstaande hofschilder is geweest die deze eerste Nederlandstalige Vitruvius-uitgave verzorgde.

Literatuur: Meischke 1952; De la Fontaine Verwey 1952-1954; Marlier 1966, p. 45, 379; De la Fontaine Verwey 1976; Rolf 1978; Miedema 1980.

BvdB



186
Sebastiano Serlio, 1474-1554, en Pieter Coecke van Aelst, 1502-1550 (vertaling)
Generale Reglen der Architecturen op de vyve manieren van edificien, te vveten, Thuscana, Dorica, Ionica, Corinthia, ende Composita, metden exemplen der Antiquiteiten die int meeste deel concorderen metde leeringhe van Vitruvvio
Antwerpen (Pieter Coecke van Aelst) 1539
papier, 31 x 23 cm
Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, OG 80-231

De boeken over bouwkunst van de Bolognese architect Sebastiano Serlio (1474-1554) zijn de meest invloedrijke, op Vitruvius gebaseerde architectuurtheorethische werken die in de eerste helft van de zestiende eeuw zijn verschenen. Serlio gaat niet uit van Vitruvius' letterlijke tekst, maar haalt hem waar nodig aan als autoriteit. Zijn boeken zijn gedetailleerd in hun beschrijvingen en bovendien rijkelijk geïllustreerd. Ter demonstratie van de theoretische voorschriften betreffende proportionering en de vorm van de ornamenten geeft Serlio in zijn tekst en de bijbehorende afbeeldingen voorbeelden van Italiaanse renaissance-architectuur en gebouwen uit de Romeinse oudheid. Het vierde boek, over de vijf orden en hun toepassing, verscheen als eerste (*Regole Generali di Architetura sopra le Cinque Maniere de Gliedifici* ..., Venetië 1537). Reeds twee jaar later bracht Pieter Coecke van Aelst de door hem vervaardigde Nederlandse vertaling van dit boek in de handel. Coecke nam bijna alle houtsneden van de Italiaanse editie over en veranderde slechts hier en daar iets aan Serlio's tekst (waarbij hij de veranderingen met asterisken markeerde). Coecke's editie uit 1539 liet Nederlandse kunstenaars met de klassieke proportieleer en de hierop geënte Italiaanse voorbeelden kennismaken en heeft zodoende in hoge mate bijgedragen aan de – correcte – toepassing van renaissance-vormen in de Nederlandse kunst. Schilders, beeldhouwers, bouwmeesters, houtbewerkers en edelsmeden gebruikten de Serlio-uitgave met haar talrijke illustraties min of meer als modelboek, zoals te zien is in veel Nederlands werk van na 1539. Ook de overige architectuurboeken die Serlio publiceerde (onder meer over Geometrie, Perspectief, de Oudheden en Tempel[=kerk]bouw) werden door Coecke in het Nederlands vertaald en uitgegeven. Een deel daarvan verscheen overigens pas na zijn dood in druk. Bovendien liet Coecke Serlio's werk in Franse en Duitse vertalingen verschijnen, alle voorzien van dezelfde illustraties. De Nederlandse en Franse edities van het derde boek (over de Oudheden, 1546) zijn opgedragen aan Maria van Hongarije, van wie wordt vermeld dat zij graag dergelijke boeken over antieke oudheden las. Dit geeft aan dat Coecke's initiatief in hofkringen hoog werd gewaardeerd. Wat dat betreft zijn er overeenkomsten met Serlio zelf, die na het verschijnen van zijn eerste boeken door de Franse koning Frans I naar Fontainebleau werd gehaald, waar hij werd aangesteld als hofschilder en -architect. Het verschijnen van de Serlio-vertalingen, die diverse herdrukken beleefden, werd ook in de zestiende eeuw al als een belangrijke gebeurtenis voor de ontwikkeling van de kunsten gezien. Dit blijkt uit de lovende bewoordingen die aan Coecke's activiteiten op dit gebied werden gewijd door onder anderen Guicciardini (1567), Vasari (1568) en Lampsonius (1572). Ook in het *Schilder-Boeck* van Karel van Mander uit 1604 wordt Coecke nog geroemd vanwege het bezorgen van de werken van Serlio, waardoor volgens Van Mander de goede manier van bouwen in de Nederlanden was geïntroduceerd.

Literatuur: Van Balen 1930, passim; De la Fontaine Verwey 1952-1954; Marlier 1966, p. 45, 379; De la Fontaine Verwey 1976; Rolf 1978.

BvdB

187
Hubert Cailleau, ca. 1526-werkzaam tot 1576
Les Antiquités de Valenciennes
1553
handschrift, papier, in drie delen met ingekleurde pentekeningen, 30 x 25 cm
Douai, Bibliothèque Municipale, ms. 1183

In dit geïllumineerde handschrift uit 1553 zijn diverse politieke en militaire gebeurtenissen uit de geschiedenis van de stad Valenciennes beschreven. Het derde deel van deze kroniek wordt grotendeels in beslag genomen door het relaas van de Blijde Inkomst van keizer Karel V in Valenciennes op 21 januari 1540. Valenciennes of Valencijn, dat nu op Frans grondgebied ligt, was toen een der zuidelijkste Nederlandse steden. Nadat de keizer met zijn voltallige hofhouding en een omvangrijk leger dwars door Frankrijk was getrokken teneinde de Opstand van Gent zo spoedig mogelijk neer te slaan, betrad hij te Valenciennes wederom eigen territorium, hetgeen de intocht een meer dan lokaal karakter verleende. Het was de eerste aanwezigheid van Karel V in de Nederlanden sinds hij er zijn zuster Maria van Hongarije in 1531 als landvoogdes had geïnstalleerd. De uitzonderlijke doortocht door Frankrijk was een politieke gebeurtenis van de eerste orde, die ook in artistiek opzicht zijn sporen heeft nagelaten. De keizer had nu met eigen ogen de renaissance-paleizen van zijn Franse aartsrivaal kunnen aanschouwen, wat in de jaren veertig onmiskenbaar zijn neerslag vond in de Nederlandse paleisbouw en -decoratie. Twee dagen voor de intocht in Valenciennes had de keizer in Saint-Quentin afscheid genomen van de Franse koning en diens vrouw Eleonora, zuster van Karel V. Daar reden hem ook enkele van de hoogste Nederlandse edelen tegemoet, die de keizer bij zijn komst naar de Nederlanden vergezelden. Ook de twee zoons van de Franse koning reden met enkele Franse edelen in het gevolg van de keizer mee, om pas enige dagen later in gezelschap van onder anderen de jonge prins Willem van Oranje uit de Nederlanden naar hun vaderland terug te keren. In Valenciennes werd Karel V door de verzamelde vertegenwoordigers van de Nederlandse adel en clerus begroet. Ook vond daar het hartelijk weerzien plaats met Maria van Hongarije, die voor haar broer en zijn gevolg een groot feest had laten aanrichten. Op diverse plaatsen in de stad waren voor de Blijde Inkomst rijk versierde erepoorten opgericht, die alle in kleur in het handschrift van de kroniekschrijver Hubert Cailleau zijn weergegeven. Vergeleken met de Blijde Inkomst te Brugge in 1515 was nu relatief minder gebruik gemaakt van tableaux-vivants om de vorst te huldigen. De meeste figurale voorstellingen die in de feestdecoratie waren opgenomen, bestonden uit beeldengroepen en geschilderde taferelen. Een belangrijke ontwikkeling die opvalt in de versieringen van 1540 is de toepassing van klassiek gevormde triomfbogen met ornamenten die rechtstreeks teruggaan op voorbeelden uit de Italiaanse hoogrenaissance. Wellicht heeft de ontwerper van de feestdecoraties zich laten inspireren door de Nederlandstalige Serlio-editie van Pieter Coecke van Aelst, die juist in 1539 te Antwerpen was verschenen en waarin vergelijkbare (feest)-architectuur was beschreven en afgebeeld (zie cat. 186). Daarnaast is de invloed aanwijsbaar van de versieringen in hoogrenaissance-stijl bij de intochten van de keizer in de Italiaanse steden gedurende de jaren dertig (zie cat.196 en 197). De klassieke triomfbogen te Valenciennes zijn de vroegste in de Nederlanden waarvan afbeeldingen bewaard zijn gebleven. Van Karels intochten in de overige Nederlandse steden (hij bezocht in 1540 ook de Noordelijke gewesten) is voor zover bekend geen beeldmateriaal overgeleverd. In hun toepassing van klassieke renaissance-vormen lopen de bogen vooruit op die bij de befaamde Blijde Inkomst van prins Philips te Antwerpen in 1549 (zie cat. 188-193). Cailleau voltooide zijn handschrift overigens pas in 1553, zodat het mogelijk is dat zijn illustraties door (afbeeldingen van) de feestversieringen van 1549 zijn beïnvloed.

Literatuur: Pinson 1989.

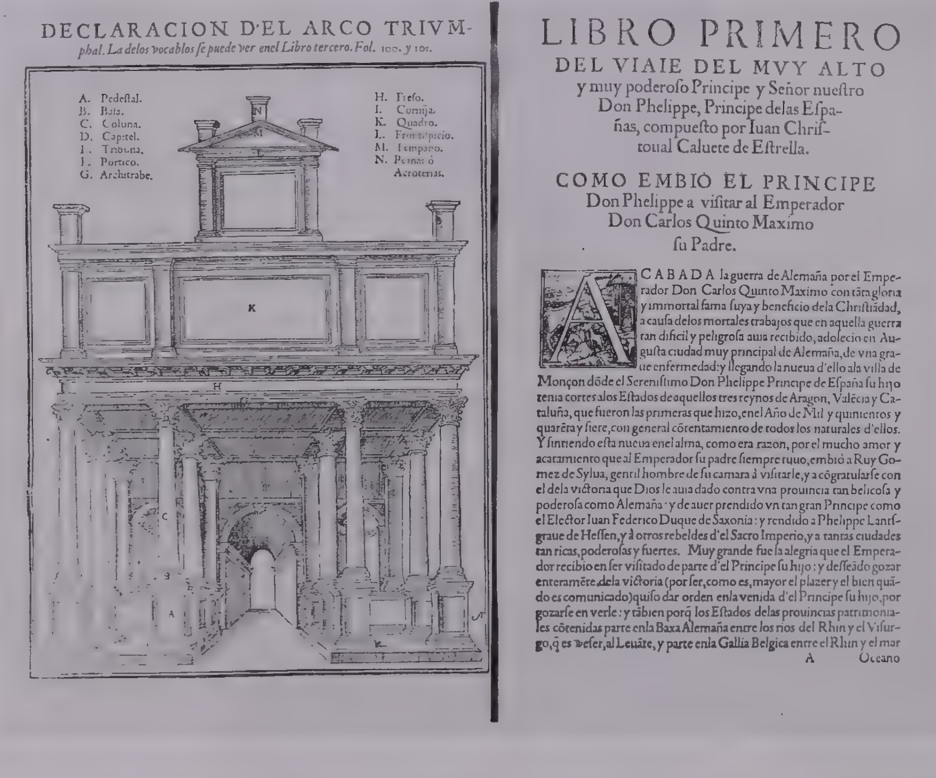
BvdB

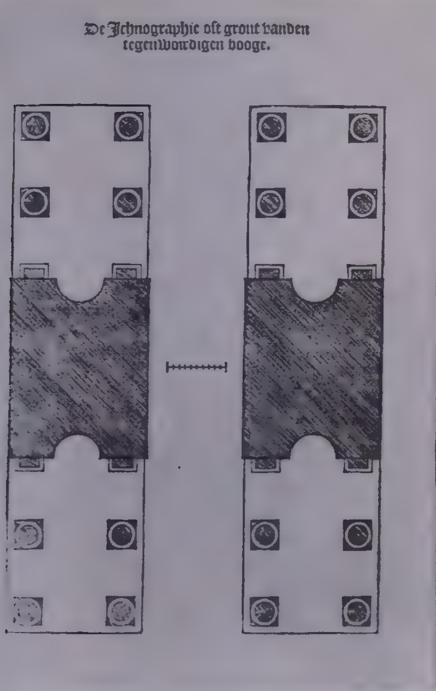
188
Juan Christoval Calvete de Estrella
El Felicissimo Viaje d'el Muy Alto y Muy Poderoso Principe Don Phelippe, Hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras dela baxa Alemaña: con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes
Antwerpen (Martin Nucio) 1552
papier, 28,5 x 21 cm
Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, 2328 B 4

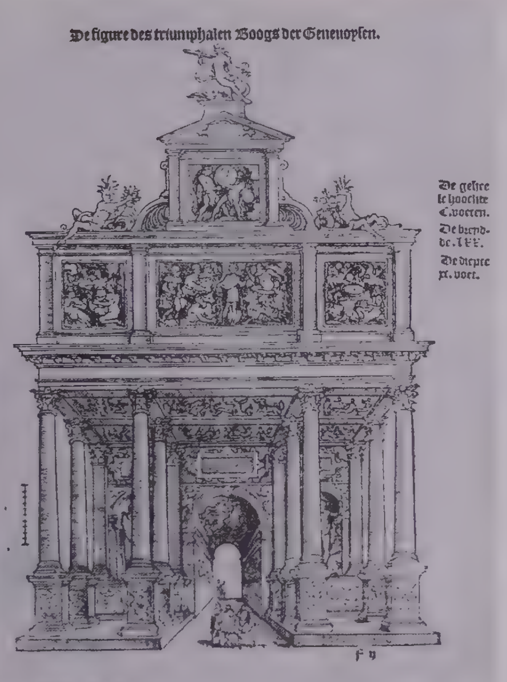
In 1549 maakte prins Philips, de latere Spaanse koning Philips II, tezamen met zijn vader, keizer Karel V, een rondtocht langs de Nederlandse steden, die bedoeld was om Philips in de Nederlanden te presenteren als de toekomstige landsheer. In alle steden werden hij en zijn grote gevolg luisterrijk onthaald, waarbij de ene stad de andere trachtte te overtreffen in pracht en praal van de feestdecoraties. Maria van Hongarije vergezelde haar neef op het grootste deel van de reis, terwijl Karel V wegens zijn zwakke gezondheid niet deelnam aan de intochten in de Noordnederlandse steden. In het gevolg van Philips reisde de Spaanse hofhumanist Juan Calvete de Estrella mee, die als kroniekschrijver een minutieus verslag maakte van deze Blijde Inkomsten en de daarbij opgerichte versieringen. In 1552 liet hij dit relaas te Antwerpen in druk verschijnen. Een groot aantal Noord- en Zuidnederlandse steden werd aangedaan: onder andere Antwerpen, Gent, Brugge, Brussel, Leuven, Mechelen, 's-Hertogenbosch, Breda, Dordrecht, Den Haag, Leiden, Haarlem, Amsterdam, Utrecht, Amersfoort, Kampen, Deventer, Zutphen, Arnhem en Nijmegen. De feestversieringen bij de Blijde Inkomst in Antwerpen op 11 september 1549 vormden het spectaculaire hoogtepunt van de reis. Zij behoorden tot de kostbaarste en meest luisterrijke die gedurende de hele eeuw in Europa werden opgericht. De tientallen erebogen en andere tijdelijke constructies zijn tot in de kleinste iconografische details door Calvete de Estrella beschreven. Net als te Brugge in 1515 waren het hier weer de vertegenwoordigers van de buitenlandse naties die, naast het stadsbestuur en de gilden, de kostbaarste erebogen deden verrijzen. Vooral de Boog der Genuezen maakte in zijn monumentaliteit en ver uitgewerkte details grote indruk op alle beschouwers. Calvete de Estrella gaf de Boog der Genuezen een ereplaats in zijn boek door de constructie in zijn sobere, puur architecturale vorm als enige illustratie (in het frontispies) af te beelden. Centrale thema's in de versieringen van 1549 waren de verheerlijking van de keizer als beschermer van het christendom tegen de ongelovigen en de verwachting dat zijn zoon Philips diens goede, welvaartbrengende bestuur zou continueren. Een belangrijke plaats in het reisverslag wordt ingenomen door de ontvangst en de uitbundige festiviteiten die door Maria van Hongarije waren georganiseerd in en om haar kasteel te Binche (zie cat. 213-214). Dat van de reis zo'n gedetailleerd verslag in druk verscheen, onderstreept het grote politieke belang dat aan deze gebeurtenis werd gehecht. Een en ander moet worden gezien in het licht van de besluiten die het jaar daarvoor te Augsburg waren genomen ten aanzien van de bestuurlijke structuur van de Nederlanden. Een belangrijke rol hebben ook de interne meningsverschillen binnen de Habsburgse familie gespeeld aangaande de opvolging van Karel V. Met deze presentatie van zijn zoon werd diens aanspraken kracht bijgezet. Het boek van Calvete de Estrella is dan ook goeddeels te beschouwen als een propagandistische publikatie ter ondersteuning van de centralisatiepolitiek van de keizer en diens standpunt inzake zijn opvolging. Overigens verschenen nog vele andere al dan niet geïllustreerde geschriften waarin de intochten van 1549, en die in Antwerpen in het bijzonder, zijn beschreven. Hiervan is het boek van Cornelis Grapheus over de Antwerpse Blijde Inkomst verreweg het belangrijkste (zie cat. 189). Het verslag dat Philips' opperbroodmeester Vicente Alvarez van de reis maakte en waarin veel gegevens zijn te vinden die Calvete de Estrella aanvullen, verscheen pas eeuwen later in druk.

Literatuur: Calvete de Estrella 1873-1884; Roeder Baumbach 1943, passim; Corbet 1960; Jacquot 1960, p. 455-467; Roobaert 1960; Alvarez 1964; Landwehr 1971, p. 70-75; Snoep 1975, p. 15-20; Van de Velde 1975, deel 1, p. 159-185; Strong 1984, p. 87-95; Eisler 1990.

BvdB







189
Cornelis Grapheus
De seer wonderlijcke, schoone, Triumphelijcke Incompst van den hooghmogenden Prince Philips, Prince van Spaignen, Caroli des vijfden, Keysers sone. Inde stadt van Antwerpen, Anno M.CCCCC.XLIX
Antwerpen (Gillis van Diest voor Pieter Coecke van Aelst) 1550
papier, 28 x 20 cm
Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, 497 B 9

In dit aan Philips II opgedragen boek beschrijft de humanist Cornelis Grapheus, stadssecretaris van Antwerpen, de Blijde Inkomst van prins Philips te Antwerpen op 11 september 1549. Dat de stad veel waarde hechtte aan dergelijke herdenkingsboeken, blijkt uit de royale financiële vergoedingen die zowel Grapheus als Calvete de Estrella van de Antwerpse magistraat ontving.
De uitgave van Grapheus' beschrijving verscheen in drie talen: Latijn, Frans en Nederlands.
De grafische redactie werd verzorgd door de schilder en ontwerper Pieter Coecke van Aelst, een van de belangrijkste hofkunstenaars in dienst van zowel Karel V als Maria van Hongarije.
Van zijn hand zijn ook de negenentwintig houtsneden met afbeeldingen van de triomfbogen en andere feestversieringen, waarvan meestal zowel de opstand als het grondplan is weergegeven.
Deze illustraties vormen de belangrijkste visuele documenten waarin de Blijde Inkomst is vastgelegd. Zij hebben een grote invloed gehad op de toepassing van renaissance-motieven in de Nederlandse kunst van de zestiende eeuw. Uit de houtsneden blijkt, dat de triomfbogen nu niet langer eenvoudige constructies waren, waaraan een enkel antiek element was toegevoegd, zoals te Brugge in 1515. De bogen zijn uitgevoerd in een geheel op de Italiaanse hoogrenaissance geïnspireerde stijl, waarbij een bonte verscheidenheid aan renaissance-ornamenten is toegevoegd aan streng-klassieke architectuur.
Hierin is de krachtige invloed merkbaar van de feestarchitectuur die in de jaren dertig en veertig bij de intochten van Karel V in Italiaanse steden werd opgericht (zie cat. 196 en 197). Ook in Grapheus' boek komt de Boog der Genuezen naar voren als het meest indrukwekkende onderdeel. Het ingewikkelde iconografische programma en misschien ook het architecturale ontwerp werden bedacht door de in Antwerpen woonachtige humanist en koopman Stefano Ambrogio Schiappalaria. De constructie, die geheel in hout werd uitgevoerd, bestond uit een diepe poort waar de stoet doorheen reed. Op de binnenwanden van deze ongeveer achteneenhalve meter lange doorgang waren mythologische schilderingen aangebracht. Aan weerszijden van deze poort stonden meer dan levensgrote beelden in nissen. Zowel aan de voor- als de achterzijde was een dubbele rij corinthische zuilen geplaatst over een breedte van zo'n twintig meter. Tegen de zoldering van deze galerijen waren grote schilderijen op doek aangebracht, evenals aan de voor- en achtergevel, die zich boven de galerijen verhieven. De ongeveer achtentwintig meter hoge voorgevel, die verder met beelden en talrijke renaissance-motieven was versierd, is op de houtsnede van Pieter Coecke weergegeven.
De tientallen meters lange schilderijen die in de decoratie waren opgenomen, werden vervaardigd door de Antwerpse schilder Frans Floris (1519/1520-1570) en diens atelier. Zoals Karel van Mander in 1604 nog kon vermelden, gebeurde dit in de uiterst korte tijdspanne van vijf weken. De voorstellingen op de doeken vormden tezamen een lofzang op de politiek van Karel V en vooral op diens bondgenootschap met admiraal Andrea Doria, heerser over de staat Genua. Karel V had Genua meermalen bezocht en was daarbij gehuldigd met eerbewijzen die een vergelijkbare vorm en inhoud hadden. Ook bevatten de voorstellingen een aansporing aan Philips om als toekomstig vorst de christelijke wereld te behoeden en een nieuwe kruistocht tegen de Turken te ondernemen. De boodschap was gegoten in allegorische voorstellingen. Tegen de voorgevel waren te zien: 'Philips door de Goden gewapend' (midden), 'de Schikgodinnen spinnen de levensdraad van Philips' (links), 'Philips verdrijft harpijen en andere monsters' (rechts) en 'Hercules neemt de wereldbol over van Atlas' (middenboven). Deze laatste voorstelling was uiteraard een toespeling op de overdracht van de heerschappij door Karel V aan zijn zoon. Tegen de zoldering aan de voorzijde waren onder meer bevestigd: 'de Giganten bestormen de Olympus' (zie cat. 190), 'Jupiter slaat de Giganten neer' en 'Karel V als bevrijder van het Geloof'. Dit waren alle bekende metaforen om de strijd van de keizer tegen zijn ongelovige tegenstanders te verbeelden. Voorts waren talrijke mythologische voorstellingen uit de legende van het Gulden Vlies opgenomen en afbeeldingen van de gehele antieke godenwereld. Aan de achterzijde van de boog was tegen de gevel onder meer een grote voorstelling met 'Victoria' aangebracht (zie cat. 191) en tegen de zoldering in de galerij 'Apollo en de Muzen' (zie cat. 192). Van al deze monumentale schilderijen is er niet een bewaard gebleven. Slechts enkele prenten geven een indruk van hun voorstellingen. Het is niet zeker of de versieringen zelfs maar de dag van de intocht hebben overleefd, want, zoals verschillende schrijvers melden, het regende die dag onophoudelijk.

Literatuur: Calvete de Estrella 1873-1884; Roeder Baumbach 1943, passim; Corbet 1960; Jacquot 1960, p. 455-467; Roobaert 1960; Alvarez 1964; Landwehr 1971, p. 70-75; Snoep 1975, p. 15-20; Van de Velde 1975, deel 1, p. 159-185; Strong 1984, p. 87-95; Eisler 1990.

BvdB

190
Balthasar van den Bos, 1518-1580, naar Frans Floris, 1519/1520-1570
De Giganten bestormen de Olympus
1558
gravure, 44,6 x 43,9 cm
gesigneerd rechtsonder: 'Baltha syl fecit'; linksonder: 'Francis. Florus inventor. 1558'
Wenen, Graphische Sammlung Albertina, inv. HB 54(1), p. 61

De graveur Balthasar van den Bos heeft in deze prent een gedeelte weergegeven van een van de schilderijen tegen de zoldering van de galerij aan de voorzijde van de Boog der Genuezen. De afmetingen van dit niet bewaard gebleven doek waren ongeveer 3 x 5,60 meter. De hierop voorgestelde bestorming van de Olympus symboliseerde de aanvallen van de ongelovigen op het christelijk geloof. Hierop aansluitend was in de decoratie van de zoldering ook een voorstelling opgenomen van Jupiter, te interpreteren als Karel V, die de Giganten neerslaat. De betekenis van deze voorstelling laat niets aan duidelijkheid te wensen over. Dezelfde symboliek was al eerder gebruikt, onder meer bij de intocht van Karel V te Napels in 1536 en in de fresco's van Giulio Romano in de Sala dei Giganti van het Palazzo del Tè in Mantua.

Literatuur: Jacquot 1960, p. 459-462; Van de Velde 1975, deel 1, p. 168, 407; Eisler 1990.

BvdB

191
Frans Floris, 1519/1520-1570
Victoria
1552
ets, 31,6 x 43,5 cm
gesigneerd linksonder: 'fracs floris fecit'; gedateerd middenonder
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv. BdH 3528, H. 4

Dit is de enige bekende gesigneerde ets van Frans Floris, onder wiens leiding de geschilderde decoratie van de Boog der Genuezen tot stand kwam. De prent geeft de voorstelling weer die tegen de achtergevel van deze boog bevestigd was. De afmetingen van dit grote schilderij waren ongeveer 3 x 6,70 meter. In de voorstelling komt tot uitdrukking dat de Genuese natie vurig hoopte op een eclatante overwinning van Philips op de Turken. Victoria, gekleed als Minerva, wordt omringd door haar overwonnen vijanden.

De vertaling van het onderschrift luidt: 'Deze overwinning is U beloofd door het lot, O groot geslacht der Austriaden (Habsburgers). O driewerf grootste telg. Gij immers kunt de woeste Turken ter land en ter zee overwinnen, Gij kunt hun handen boeien, Gij kunt hun halzen omsnoeren. Philippus, de voorzeggende dichter bezong reeds vanaf de hoge kolos van de Liguriërs (de triomfboog der Genuezen) dat de Schikgodinnen dat zo eisten'. In de weergave van de figuren is duidelijk de invloed van die op Michelangelo's fresco's in de Sixtijnse kapel zichtbaar, waarvan enkele houdingen rechtstreeks zijn overgenomen.

Literatuur: Hollstein (Dutch), deel 6, p. 253; Jacquot 1960, p. 459-461; Roobaert 1960, p. 56-57; Van de Velde 1975, deel 1, p. 182-184, 416; Rotterdam 1988, cat. 83; Eisler 1990.

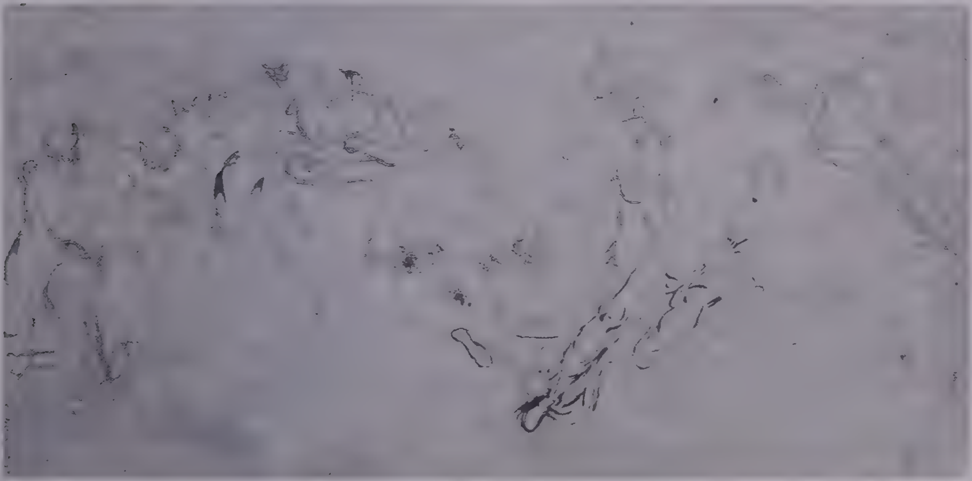
BvdB

192
Frans Huys, 1522-1562, naar Frans Floris, 1519/1520-1570
Apollo en de Muzen
1565
gravure, 32,1 x 42,6 cm
gesigneerd middenonder: 'Franciscus floris Inventor. F.H. fecit'; gedateerd rechtsonder
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv. BdH 15259, H. 14

Ook deze prent is een – vrij laat – derivaat van een van de schilderijen aan de Boog der Genuezen, namelijk een van de stukken tegen de zoldering van de galerij aan de achterzijde.
De afmetingen van dit doek waren ongeveer 3 x 3,80 meter. De voorstelling symboliseert de onsterfelijke roem die Philips na zijn heldendaden ten deel zou vallen. Apollo en de Muzen brengen hem hulde in de vorm van hemelse muziek. Aan het door Schiappalaria uitgedachte iconografisch programma en aan de verhoudingen van de boog lagen neoplatoonse denkbeelden ten grondslag. De harmonieuze verhoudingen van de triomfboog zouden in overeenstemming zijn met een hemelse harmonie, die op haar beurt weer een weerspiegeling is van een natuurlijke harmonie op aarde, in dit geval teweeg gebracht door het goede en krachtdadige bestuur van Karel V.
De voorstelling van de Muzen met hun muziekinstrumenten zou met deze denkbeelden verband kunnen houden.

Literatuur: Hollstein (Dutch), deel 6, p. 255 en deel 9, p. 162; Jacquot 1960, p. 462; Van de Velde 1975, deel 1, p. 182, 405-406; Eisler 1990.

BvdB



193
Lambert Lombard, 1505/1506-1566, naar Frans Floris, 1519/1520-1570
De Muzen
midden 16de eeuw
pentekening, 11,4 x 22,5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. 53:128

Deze tekening is in haar compositie nauw verwant met de prent 'Apollo en de Muzen' van Frans Huys naar Frans Floris, die het schilderij weergeeft dat Frans Floris maakte ter decoratie van de Boog der Genuezen (zie cat. 192). De tekening vertoont verschillen met de gravure in de houdingen van de figuren. Wegens de overeenkomst met de tekenstijl van Lambert Lombard wordt de Amsterdamse tekening aan deze Luikse kunstenaar toegeschreven, ook al omdat de Amsterdamse tekening eens deel uitmaakte van een album waarin tekeningen van diens hand waren opgenomen. Lombard baseerde zijn schets vermoedelijk op het genoemde schilderij uit 1549 van zijn leerling Frans Floris of een ontwerptekening daarvoor.

Literatuur: Jacquot 1960, p. 462; Van de Velde 1975, deel 1, p. 182, 366, 405-406; Amsterdam 1978, deel 1, p. 124; Eisler 1990; Denhaene 1990, p. 158-161.

BvdB

194
Frans Huys, 1522-1562, naar Pieter Bruegel, ca. 1525-1569

IJsvermaak voor de Keizerpoort te Antwerpen

1553
gravure, 23,2 x 29,8 cm
Rotterdam, Atlas van Stolk, Van Stolk cat. 306

Het decor van deze voorstelling wordt gevormd door de vestingwallen van Antwerpen en de Sint-Joris- of Keizerpoort, die toegang gaf tot de stad aan bezoekers komende uit Mechelen en Brussel. Aanleg van de vestingwallen was het rechtstreekse gevolg van de overval die Maarten van Rossum, legeraanvoerder van de hertog van Gelre, in juni 1542 op de stad had uitgevoerd. De vestingwallen en de poort werden op initiatief van Karel V ontworpen door de Italiaanse architect Donato Boni Pellezuoli, die onder meer de ontwerpen maakte voor het Spanjaardenkasteel in Gent, de citadel die de keizer na het neerslaan van de opstand in 1540 liet bouwen, en de vestingwerken te Mariembourg. De poort wordt door Calvete de Estrella beschreven als het beginpunt van de Blijde Inkomst van 1549. Zij is dan ook gedetailleerd weergegeven op een van de houtsneden van Pieter Coecke van Aelst in Grapheus' boek over de intocht (cat. 189).
De poort had het voorkomen van een antieke triomfboog en was in Italiaanse hoogrenaissance-stijl versierd. In een opschrift boven de doorgang stond vermeld dat Karel V in 1545 de eerste sterveling was die onder de poort doorging, waarna deze de benaming 'Caesarea' had gekregen. De onderste geleding was versierd met dorische zuilen, voorzien van rustica-werk zoals dat in Italiaanse renaissance-paleizen en stadspoorten veelvuldig werd toegepast en waaraan blijkens Vitruvius het karakter van stoerheid en weerbaarheid werd toegekend. Boven de doorgang en ook links en rechts onder de klassieke kroonlijst waren groteskenmaskers aangebracht. De bovenste geleding was gedecoreerd met drie wapenschilden. In het midden werd het keizerlijk wapen, met keizerskroon en de ordeketen van het Gulden Vlies, opgehouden door twee leeuwen. Links en rechts daarvan waren de twee Zuilen van Hercules weergegeven, het persoonlijk embleem van de keizer, voorzien van een banderol met daarop in gouden letters zijn devies: 'PLUS OULTRE'. Uiterst rechts was op een schild het wapen van de hertog van Bourgondië zichtbaar en links het wapen van de stad Antwerpen. Door de iconografie van de versieringen, maar vooral ook door de renaissancistische vorm was de poort een permanent symbool van het gezag van de keizer in deze voor de economie van het Rijk zo belangrijke havenstad. De poort is in 1866 afgebroken. De prent geeft de bestaande topografische situatie overigens verkeerd, want spiegelbeeldig weer. Dit is vermoedelijk met opzet door uitgever Hieronymus Cock gedaan, als toespeling op het corruptieschandaal dat vanaf 1553 speelde rond de aanleg van de vestingwallen.

Literatuur: Hollstein (Dutch), deel 3, p. 299 en deel 9, p. 163; Voet 1973, p. 422; Monballieu 1981; Eisler 1983, p. 100-113; Rotterdam 1988, cat. 41; Eisler 1990, p. 339.

BvdB

195
Jacques Dubroeucq, ca. 1505-1584

Ontwerp voor het oxaal in de Sint-Waltrudiskerk te Bergen

1535
pentekening (deels gewassen), 70 x 100 cm
Bergen, Rijksarchief, Kaarten en plattegronden, nr. 412

Jacques Dubroeucq uit Bergen, Henegouwen, is de belangrijkste renaissance-beeldhouwer van Nederlandse bodem geweest. Tussen omstreeks 1530 en 1535 verbleef hij te Rome, een bezoek dat zijn manier van werken diepgaand heeft beïnvloed. Kort na zijn terugkeer in de Nederlanden moet hij van het adellijk vrouwenklooster van Sint-Waltrudis (Sainte-Waudru) te Bergen de opdracht hebben ontvangen om een ontwerp te maken voor een nieuw oxaal in de collegiale Sint-Waltrudiskerk. De tekening waarop de monumentale koorafsluiting is afgebeeld, is 1535 gedateerd (aan het eind van de inscriptie die over de drie traveeën doorloopt), maar niet gesigneerd. Wegens opvallende verschillen met de uitgevoerde sculptuur is de toeschrijving aan Dubroeucq van deze tekening en daarmee van het architectonische ontwerp van het oxaal betwijfeld. De tekening wordt daarom wel beschouwd als een eerste opzet van Dubroeucq en niet als het definitieve ontwerp. Is de tekening een vidimus geweest, waarin het door de opdrachtgevers goedgekeurde ontwerp slechts in grote lijnen is aangegeven ? Dergelijke tekeningen, die onderdeel waren van het met een kunstenaar gesloten contract, waren juist wegens hun juridische functie dikwijls zeer nauwkeurig. Bij mijn weten is niet eerder nog een andere mogelijkheid geopperd, namelijk dat de tekening wellicht niet zozeer een bouwkundige functie heeft gehad, als wel heeft gediend ter inzameling van gelden voor dit zo kostbare stuk kerkmeubilair. Het was goed gebruik ten behoeve van dergelijke kapitaalvergende projecten een – soms nogal fantastische – afbeelding van het te bouwen object in de kerk op te hangen boven een offerblok voor de gulle giften. Een bekend voorbeeld hiervan is de geschilderde weergave uit het begin van de zestiende eeuw van de Sint-Bavo te Haarlem met een nog te bouwen kerktoren. Deze functie zou de 'onnauwkeurigheid' van de tekening kunnen verklaren. Ook de incourante bijbeltekst van de inscriptie, waarvan niet aannemelijk moet worden geacht dat zij op deze wijze op het oxaal is aangebracht, zou als een aansporing tot geven kunnen worden uitgelegd: 'Niemand heeft een grotere vreugde dan wie zijn leven geeft voor vrienden. Gij zijt mijn vrienden. 1535' (Johannes 15:13-14). Blijkens een contract, eveneens uit 1535, zou een groot deel van het oxaal worden uitgevoerd in zwart marmer; dit werk werd uitbesteed aan Hubert Nonon, een steenhouwer uit Dinant. Tussen 1545 en 1548

werden alle albasten standbeelden en reliëfs door Dubroeucq afgeleverd en werd het oxaal voltooid. Het was ca. 7,50 meter hoog, ca. 12 meter breed en ca. 4,50 meter diep. Gedurende de Franse tijd in 1798 werd het oxaal ontmanteld en gesloopt. De albasten oxaalsculptuur van Dubroeucq bleef daarbij deels gespaard en werd in 1803 als los beeldhouwwerk verspreid in de kerk opgesteld. Zo werd een voor de Nederlandse cultuurgeschiedenis uiterst belangrijk monument vernietigd, namelijk het vroegste renaissance-oxaal dat in de Nederlanden werd opgericht. Terwijl eerder en zelfs gelijktijdig gebouwde oxalen nog goeddeels in de gotische traditie stonden, werd daarmee door Dubroeucq radicaal gebroken. Zijn ontwerp bevat renaissancistische rondbogen, medaillons en cassettenplafonds, waarmee het teruggrijpt op vijftiende- en zestiende-eeuwse architectonische ensembles in Italiaanse kerken, zoals de Florentijnse grafmonumenten uit het Quattrocento. Maar nog rechtstreekser lijkt de invloed te zijn geweest van de door Dubroeucq te Rome aanschouwde antieke Romeinse triomfbogen, in het bijzonder de Boog van Constantijn, waarvan de vorm en de structuur in grote trekken zijn herhaald. Het overnemen van een klassiek triomfmotief in een monumentaal object waarin hulde werd gebracht aan de triomferende Christus (zie het – artistiek ongeëvenaarde – reliëf met de levensgrote verrezen Christus) kan niet beter geïllustreerd worden dan door dit oxaal. Ook de bewaard gebleven albasten sculpturen tonen Dubroeucq's voorkeur voor klassieke vormen, met directe ontleningen aan antiek beeldhouwwerk en kunstwerken uit de Italiaanse hoogrenaissance. De gewassen delen van de tekening uit 1535, met de ontwerpen voor Dubroeucq's albasten, zijn sterk verbleekt en wijken af van datgene wat werd uitgevoerd, maar laten toch duidelijk zien dat voor deze delen van het oxaal van meet af aan sculptuur was beoogd in hoogrenaissance-stijl, of beter nog: de maniëristische stijl van Italiaanse kunstenaars uit de jaren dertig. De beheersing van deze stijl zou Dubroeucq aan het eind van de jaren dertig in dienst brengen van Jean de Hennin, graaf van Boussu, en enige jaren later van Maria van Hongarije en Karel V. Voor hen (ver)bouwde hij kastelen in renaissance-stijl, waaronder dat van de landvoogdes te Binche (zie cat. 213). Voor de Sint-Waltrudiskerk ontwierp of vervaardigde Dubroeucq behalve het oxaal ook de koorbanken en de rijk gedecoreerde kooropstand, die alle in de Franse tijd verloren gingen. Dubroeucq's indrukwekkende oxaal uit 1535-1548 stond aan het begin van een reeks monumentale Nederlandse hoogrenaissance-oxalen die aan dat te Bergen schatplichtig waren, bijvoorbeeld te Rhenen (1550-1555), Doornik (1570-1573) en 's-Hertogenbosch (1610-1613).

Literatuur: Hedicke 1904, p. 12-104; Steppe 1952; Wellens 1962; Sonkes 1970; Mons 1985, passim, vooral p. 31-102 en 125-129.

BvdB

196
Perino del Vaga, 1501-1547

Ontwerp voor twee erebogen bij de Blijde Inkomst van Karel V te Genua in 1529

1529
pentekening, 40,7 x 29 cm
Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, inv. Hdz. 2131

Na een langdurige Franse overheersing, slechts onderbroken door invasies van andere mogendheden, ging Genua in 1528 over naar het Habsburgse kamp. Admiraal Alexander Doria ging in dat jaar een bondgenootschap aan met de keizer en leidde de opstand waardoor de Fransen uit Genua werden verdreven. De maritieme suprematie in het westelijk deel van de Middellandse Zee, die Karel V door de alliantie met Doria wist te bewerkstelligen, dwong de Franse koning Frans I een vredesverdrag met de keizer te sluiten, de zogenoemde Damesvrede van 1529. Hierdoor werd de weg vrijgemaakt voor de officiële keizerkroning van Karel V door paus Clemens VII in Bologna op 24 februari 1530. Op 7 augustus 1529 zette de keizer na een boottocht uit Spanje in Savona voor het eerst voet op Italiaanse bodem, waarna op 12 augustus de intocht te Genua plaatsvond. Voor deze gelegenheid was de stad versierd met enkele antieke triomfbogen die waren ontworpen door Perino del Vaga, de uit het Romeinse atelier van Rafaël afkomstige hofschilder van Alexander Doria. De iconografie van de triomfbogen stond vanzelfsprekend in het teken van de actuele politieke ontwikkelingen en de nieuwe status die de Republiek Genua had verworven. Ook de vorm van de bogen bij deze intocht, die een symbolische bevestiging vormde van het succesvolle bondgenootschap tussen Karel V en Alexander Doria, hing hiermee samen. Het waren echte klassieke triomfbogen, rechtstreeks geïnspireerd op de antieke voorbeelden aan het Forum Romanum, hetgeen de intocht tot een ware 'trionfo all'antica' maakte met Karel V als triomfator. De keizer arriveerde te Genua in Doria's admiraalsschip, dat was opgesmukt met uiterst kostbare materialen en gedecoreerd met de keizerlijke wapens. Bij de ontscheping op de Molo werd Karel begroet door de voltallige Signoria en ontving hij de sleutels van de stad. Deze plechtigheid vond plaats tegen de achtergrond van een feestdecoratie waarin de drie thema's werden uitgebeeld die de gehele intocht beheersten: de wereldheerschappij van de keizer, de rechtvaardigheid van zijn bestuur en de machtige positie van Genua onder Doria binnen het keizerrijk. De ontwerptekening van Perino del Vaga laat de twee monumentale triomfbogen zien die waren geplaatst op de weg die de stoet aflegde van de haven naar de kathedraal. De boven afgebeelde boog met een enkele doorgang stond aan het havenfront en vormde daarmee een tijdelijke toegangspoort tot de stad. Deze boog is geheel klassiek van vorm en gaat terug op de Boog van Titus in Rome, het traditionele begin van de antieke keizerlijke triomftochten langs de Via Sacra op het Forum Romanum. De triomfboog wordt bekroond door de dubbelkoppige adelaar, symbool van de keizerlijke heerschappij. De tweede triomfboog, die daaronder is afgebeeld, stond op de Piazza dei Giustiniani in het centrum van de stad. Het is een klassieke boog met drie doorgangen, die teruggaat op de boog van Septimius Severus aan het einde van de Via Sacra, vlak voor het Capitool, waar de antieke triomfator dankoffers placht te brengen aan de goden. Het karakter van een antieke Romeinse triomftocht werd dus weerspiegeld in de vorm én de plaatsing van deze twee bogen. Na zijn verovering van Tunis in 1535 zou Karel overigens zelf in triomf de Via Sacra te Rome afleggen bij zijn door paus Paulus III georganiseerde intocht in de stad. De tweede boog werd bekroond door een beeld van Justitia en was verder versierd met antieke overwinningsscènes. De triomfbogen van 1529 waren de vroegste in Italië die geheel naar antiek model waren vormgegeven. Zij stonden aan het begin van een lange reeks vergelijkbare feestdecoraties waarmee de keizerlijke intochten in de Italiaanse steden gedurende de jaren dertig en veertig zouden worden opgeluisterd.

Literatuur: Eisler 1983, p. 180-193; Strong 1984, p. 78-81; Mitchell 1986; Gorse 1990.

BvdB

197
Perino del Vaga, 1501-1547
Ontwerp voor een ereboog bij de Blijde Inkomst van Karel V te Genua in 1533
1533
gewassen pentekening, 42,9 x 30,3 cm
Londen, Courtauld Institute Galleries, Blunt Collection, inv. 21

Nadat de keizerlijke troepen in 1532 een einde hadden gemaakt aan de Turkse bedreiging van Wenen, keerde Karel V in triomf uit Oostenrijk naar Spanje terug. Daarbij deed hij wederom Genua aan, de stad nu van de landzijde betredend. Bij zijn intocht bezocht hij eerst de pas voltooide Villa Doria te Fassolo aan de rand van de stad. Dit monumentale familiepaleis vormde het centrum van de macht in Genua onder Alexander Doria. Het lag buiten het stadscentrum aan de haven, die daarmee geheel door dit symbool van Doria's heerschappij gedomineerd werd. De stijl waarin deze villa was opgetrokken en gedecoreerd, was die van het Romeinse maniërisme, zoals dat door Perino del Vaga in Genua was geïntroduceerd. Perino bracht in de Villa Doria fresco's aan die onder meer de triomf van Jupiter over de Giganten tot onderwerp hadden, waarmee de overwinning van Karel V op zijn tegenstanders werd verbeeld. Ook de bogen die bij deze intocht werden opgericht, waren door Perino ontworpen. De triomfboog met dubbele doorgang die op de tekening is weergegeven, stond voor de kerk van San Benedetto, dicht bij de Villa Doria. De boog wordt bekroond door de keizerlijke adelaar, geflankeerd door liggende beelden van Neptunus en Amphitrite. De betekenis is duidelijk: het keizerrijk wordt gesteund door de republiek Genua, gesymboliseerd door de beide zeegoden. Daaronder zijn drie geschilderde taferelen aangebracht, links en rechts krijgsscènes en in het midden een personificatie van Roma met de pauselijke tiara. Daaronder zijn twee doorgangen aangebracht in de vorm van klassieke bogen. Tussen de bogen is een voorstelling zichtbaar waarin Karel V door Victoria wordt gekroond. De overwinningsiconografie refereert uiteraard aan het succesvolle militaire optreden tegen de Turken in het jaar daarvoor. De keizer als beschermer van het katholieke geloof tegen de heidenen zou een steeds weerkerend thema bij Blijde Inkomsten blijven, in Italië en daarbuiten. De bogen die bij deze en andere Italiaanse triomftochten 'à l'antique' voor de keizer werden opgericht, hadden een krachtige invloed op de vorm die in de Nederlanden aan deze feestversieringen werd gegeven, bijvoorbeeld te Antwerpen in 1549 (zie cat. 188-193). Via de erebogen bij Blijde Inkomsten hebben vele klassieke renaissance-motieven hun weg naar de Nederlanden gevonden. Dat deze vormen zo nadrukkelijk met de verheerlijking van de vorst waren verbonden, heeft hun snelle verspreiding in hoge mate gestimuleerd.

Literatuur: Eisler 1983, p. 193-205; Strong 1984, p. 78-81; Mitchell 1986; Eisler 1987; Gorse 1990.

BvdB

198
Giulio Romano, 1499-1546 (toegeschreven)
Ontwerp voor een pronkschild met de Apotheose van Karel V
1535-1545
gewassen pentekening, diameter 41,1 cm
Haarlem, Teylers Museum, inv. K I 6

De tekening wordt toegeschreven aan Giulio Romano en is het ontwerp voor de voorstelling op een verguld zilveren schild dat deel uitmaakte van de harnassenverzameling van Karel V, die thans te Madrid wordt bewaard (cat. 199).
De voorstelling behoort tot de meest uitbundige verheerlijkingsscènes die de keizercultus van Karel V heeft voortgebracht. Karel V is staande weergegeven op de boeg van een Romeins oorlogsschip. Hij wordt door Victoria met een lauwerkrans gekroond. Rechts houdt Fama met bazuin en palmtak een schild omhoog waarop Karels devies 'Plus Ultra' staat geschreven. Ter linkerzijde is Hercules afgebeeld met in zijn armen de twee naar hem vernoemde zuilen die samen het persoonlijk embleem van de keizer vormen. Uiterst links staat Neptunus, die de heerschappij over de zeeën symboliseert. Geheel onderaan ligt een stroomgod met een hoorn des overvloeds, met rechts daarnaast een vrouwenfiguur die aan haar vlechten is gekneveld temidden van opgestapelde schilden en een helm. De wapenrusting is als krijgsbuit te interpreteren en gezien de tulband waaraan de vrouw met haar vlechten is verbonden, gaat het hier om de allegorische weergave van een overwinning op de Turken, die op grond van de maritieme symboliek, overzee, in Afrika, is te situeren. Het is mogelijk dat Karel V is voorgesteld als overwinnaar na de onderwerping van Tunis in 1535 (zie cat. 202), maar ook kan de tekening zijn ontstaan aan de vooravond van Karels – overigens mislukte – aanval op Algiers in 1541. Giulio Romano was hofschilder in dienst van Federigo Gonzaga, hertog van Mantua, voor wie hij in de jaren twintig en dertig onder meer het Palazzo del Tè ontwierp en met fresco's decoreerde. De iconografie van deze fresco's staat deels in het teken van de overwinningen van Karel V op zijn tegenstanders. Zo was in de Sala dei Giganti een fresco aangebracht met als voorstelling 'Jupiter slaat de Giganten neer die de Olympus beklimmen'. Deze thematiek werd ook toegepast in de fresco's van Perino del Vaga in de Villa Doria te Genua en in versieringen bij Blijde Inkomsten, onder meer te Antwerpen in 1549 (zie cat. 188-193). De keizer werd bij zijn bezoeken aan Mantua in de jaren dertig door de hertog, die diens vazal was en zijn hertogelijke titel aan hem dankte, in het Palazzo del Tè ontvangen. Dit kreeg daarmee deels het karakter van een keizerlijke residentie. Karel V was zeer lovend over Giulio's werk tijdens rondleidingen in het paleis, waarbij de schilder zelf uitleg gaf bij de voorstellingen. Zie verder cat. 199.

Met dank aan drs. Marianne Beekman, die een publikatie over de tekening en het schild voorbereidt.

BvdB

199
Noord-Italië, 1535-1545
Pronkschild met de Apotheose van Karel V
zilver, deels verguld, diameter 53,7 cm
Madrid, Palacio Real, Real Armería (Patrimonio Nacional), inv. 10000041

Karel V bezat een omvangrijke verzameling wapens en harnassen, waarvan sommige tot de fraaiste behoren die in de zestiende eeuw zijn gemaakt. Deze verzameling kwam na de dood van de keizer in bezit van koning Philips II en vormt nu nog de kern van de Armería in het koninklijk paleis te Madrid. Het gaat daarbij overigens vooral om sierwapenrustingen die niet waren bedoeld om op het slagveld te worden gebruikt. De rijkbewerkte, dikwijls van gouden en zilveren ornamenten voorziene sierharnassen waren bedoeld om gedragen te worden bij parades en toernooien, zoals die te Binche in 1549 (zie cat. 213). Deze objecten waren uiterst kostbaar en werden als kunstvoorwerpen hoog gewaardeerd. Dikwijls werden zij de keizer als blijk van hulde ten geschenke gedaan door vazallen of bevriende vorsten. De belangrijkste wapensmederijen die voor de Habsburgers opdrachten uitvoerden, bevonden zich in Zuidduitse steden als Augsburg, waar onder meer de vermaarde wapensmid Desiderius Kolman werkzaam was. Maar de rijkst bewerkte harnassen, schilden en wapens in bezit van Karel V waren afkomstig uit Milanese ateliers, met name dat van Filippo en Francesco Negroli. Het 'Plus Ultra'-schild, dat deel uitmaakte van een paradeharnas, is een superieur voorbeeld van Noorditaliaanse wapensmeedkunst. De ornamenten op de rand van het schild, waarin naast een afbeelding van het Gulden Vlies fruitguirlandes en putti zijn opgenomen, vertonen overeenkomsten met de versieringen op

gesigneerde schilden en harnassen uit het Negroli-atelier. In 1541 hield Karel V een intocht in Milaan. Mogelijk is het schild bij deze gelegenheid aan de keizer geschonken en houdt de iconografie (zie cat. 198) verband met de in dat jaar uitgevoerde aanval op de Islamitische piraten in Algiers. De wapenverzameling was het deel van de nalatenschap van Karel V dat door zijn zoon Philips het meest werd gekoesterd. Al voordat de bezittingen van de keizer in 1559 werden geveild, had Philips II een optie op de wapenverzameling genomen, ofschoon hij niet in staat was er direct voor te betalen. De waarde die door Karel V en Philips II, maar ook door andere Habsburgers als bijvoorbeeld aartshertog Ferdinand van Tirol en keizer Rudolf II, werd gehecht aan verzamelingen van wapens en harnassen die aan illustere voorzaten hadden toebehoord, moet verklaard worden uit de preoccupatie met de dynastie die de Habsburgers eigen was. Een harnassenverzameling werd dan ook opgesteld als was het een portrettengalerij, in feite gelijkend op de reeks levensgrote bronzen portretsculpturen die de graftombe van keizer Maximiliaan I in Innsbruck omgeeft. De wapenverzameling had in dat licht bezien een bij uitstek representatieve functie.

Literatuur: Hayward 1965; Thomas 1980; Eisler 1983; Quintana Lacaci 1987, p. 32; New York 1991-1992.

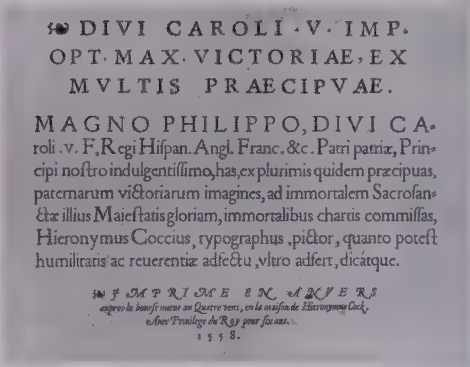
BvdB

200
Enea Vico, 1523-1567
Portret van Karel V met allegorische randversiering
1550
gravure, 51 x 36,5 cm
gesigneerd en gedateerd rechtsonder: 'Inventum sculptumque ab Aenea Vico Parmense MDL'
Rotterdam, Atlas van Stolk, Van Someren 72

Vasari meldt dat Enea Vico veel bijval oogstte met deze prent en dat hij er door Karel V persoonlijk voor werd beloond. In haar vorm en iconografie is de voorstelling nauw verwant met de versieringen bij de intochten van de keizer in de Italiaanse steden in de jaren dertig en veertig. De beeltenis van Karel V, die teruggaat op een door Titiaan in 1548 te Augsburg geschilderd portret, wordt omgeven door een architectonisch kader in de vorm van een klassiek tempelfront. De dorische zuilen links en rechts zijn vanwege de banderollen met het devies van de keizer ('Plus Ultra') herkenbaar als de Zuilen van Hercules, die samen Karels embleem vormen. In het fries zijn tussen de trigliefen onder meer de keizerskroon, het Gulden Vlies en een rijksappel met scepters weergegeven, alle symbolen van de keizerlijke macht. De architectonische omlijsting wordt verder gesierd door allegorische vrouwenfiguren, die de deugden van de vorst en de zegeningen van zijn bewind personifiëren. Het thema dat aan het iconografisch programma ten grondslag ligt is de overwinning van de katholieke kerk op de ongelovigen, teweeggebracht door de keizer als haar belangrijkste beschermer. Zijn overwonnen tegenstanders worden door vrouwenfiguren onderaan de prent verbeeld: links 'Germania' en rechts 'Africa', beiden gezeten temidden van opgestapelde krijgsbuit. De laatste figuur, die verwant is met die op het 'Plus Ultra'-schild (zie cat. 198-199), verwijst naar de successen in de strijd tegen de Islamieten, vooral die te Tunis in 1535. De Germania-figuur is een toespeling op de recente militaire overwinning van Karel V op het Schmalkaldisch Verbond tijdens de Slag bij Mühlberg in 1547. Dit was eveneens een wapenfeit waar de keizer bijzonder trots op was. Het werd volop in de keizerlijke propaganda gebruikt en was een weerkerend onderwerp van kunstwerken die eind jaren veertig in het Habsburgse milieu ontstonden; een beroemd voorbeeld hiervan is Titiaans monumentale ruiterportret van Karel V uit 1548, dat nu in het Prado hangt (zie afb. 75). Onder de zuilen zijn krijgsscènes afgebeeld die de overwinningen in Duitsland en Afrika verbeelden, terwijl ook de landschappen links en rechts op de achtergrond naar deze beide gebieden verwijzen. De prent is een van de fraaiste voorbeelden van het propagandistisch beeldmateriaal dat ter ondersteuning van de Habsburgse keizerideologie werd verspreid.

Literatuur: Vasari-Milanesi 1878-1885, deel 5, p. 428; Wenen 1958, cat. 158.

BvdB



DIVI CAROLI · V · IMP.
OPT · MAX · VICTORIAE, EX
MVLTIS PRAECIPVAE.

MAGNO PHILIPPO, DIVI CAroli .v. F, Regi Hispan. Angl. Franc. &c. Patri patriæ, Principi nostro indulgentissimo, has, ex plurimis quidem præcipuas, paternarum victoriarum imagines, ad immortalem Sacrosanctæ illius Maiestatis gloriam, immortalibus chartis commissas, Hieronymus Coccius, typographus, pictor, quanto potest humilitatis ac reuerentiæ adfectu, vltro adfert, dicátque.

IMPRIME EN ANVERS
aupres la bourse neuue au Quatre vens, en la maison de Hieronymus Cock,
Auec Priuilege du Roy pour six ans.
1558.

201
Dirk Volckertsz. Coornhert, 1522-1590, naar Maarten van Heemskerck, 1498-1574 (de tweede prent gegraveerd door Cornelis Bos)
De Overwinningen van Karel V
Antwerpen (Hiëronymus Cock) 1556
12 gravures, ca. 14,3 x 22,8 cm
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv. BdH 20706-20717
(H 216-227)

Deze serie van twaalf prenten met de Overwinningen van Karel V verscheen in 1556 bij Hiëronymus Cock (ca. 1510-1570) te Antwerpen. Cock droeg de serie op aan koning Philips II, die Karel V in 1555 was opgevolgd als landsheer over de Nederlanden. De serie is te interpreteren als een huldebetoon aan de keizer na diens abdicatie en als een aansporing aan de Spaanse koning om de politiek van zijn vader voort te zetten. De voorgestelde overwinningen behoorden tot het iconografisch standaardrepertoire van de visuele Habsburgse propaganda, zoals deze haar neerslag onder meer vond in tapijtseries en in versieringen bij Blijde Inkomsten. De voorstellingen worden toegelicht door onderschriften in het Latijn, Spaans en Frans. De 'Historikens van den Keyser', zoals Karel van Mander ze noemt, werden nog tot ver in de zeventiende eeuw herdrukt.

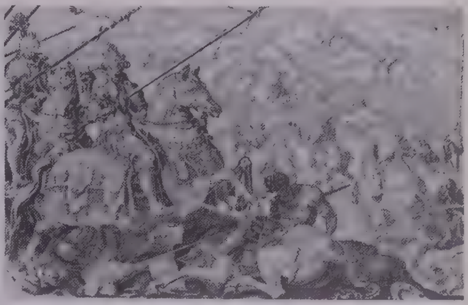
Literatuur: Wenen 1958, cat. 160; Hollstein (Dutch), deel 4, p. 231; Hollstein (Dutch), deel 8, p. 24; Riggs 1972, p. 339; Horn 1989, deel 1, p. 290, 325; Rosier 1990-1991.

a. Karel V temidden van zijn overwonnen tegenstanders
De keizer, gezeten op een troon die is voorzien van de twee Zuilen van Hercules, houdt het rijkszwaard en de rijksappel omhoog. Een vergelijkbaar beeld bevond zich boven een van de toegangspoorten in het Brusselse paleis. Aan zijn voeten bevindt zich een adelaar, symbool van het keizerrijk, die koorden vasthoudt waarmee de tegenstanders van de keizer zijn geboeid. Links zijn afgebeeld: sultan Suleyman (die als enige niet is geketend, vermoedelijk vanwege de voortduring van de Turkse dreiging), paus Clemens VII en de Franse koning Frans I. Rechts staan drie Duitse keurvorsten, de hertogen van Saksen, Hessen en Kleef.

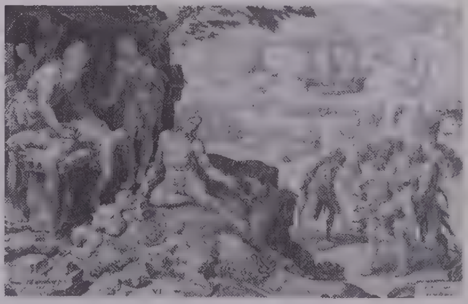
b. De gevangenneming van Frans I tijdens de Slag bij Pavia, 1525
De Franse koning wordt omsingeld door drie gewapende ridders uit het leger van Karel V tijdens een van de militaire confrontaties tussen koning en keizer die de heerschappij over Milaan en Lombardije tot inzet hadden. Na zijn gevangenneming zou Frans I een jaar lang in Spaanse gevangenschap blijven.

c. De inneming van Rome, 1527
Voorgesteld is het moment waarop Karel van Bourbon, een van de aanvoerders van het keizerlijk leger, wordt getroffen en neervalt bij de bestorming van de muren van Rome. De plundering van de stad die hierop volgde gebeurde buiten medeweten van de keizer, die de gebeurtenis altijd ten zeerste heeft betreurd. De 'Sacco di Roma' kwam Karel V strategisch echter goed van pas: de macht van de paus werd gebroken, waardoor de keizerlijke hegemonie in Italië een feit werd.

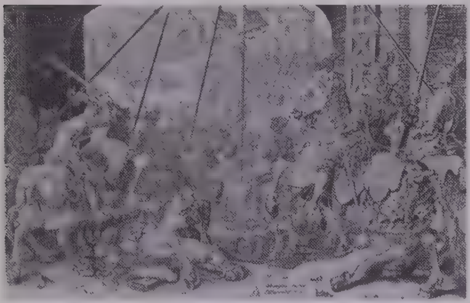
d. De belegering van de Engelenburcht te Rome, 1527
Bij de plundering van Rome verschanste de paus zich in de Engelenburcht, het tot fort verbouwde grafmonument voor keizer Hadrianus. De daaropvolgende belegering resulteerde in de verdrijving van Clemens VII naar Orvieto. Deze vernedering heeft langdurig een stempel gedrukt op de verhouding tussen keizer en paus.



e. De ontzetting van Wenen, 1529
Links op de voorgrond is de keizer in volle wapenrusting te paard weergegeven. Bij de doorbreking van het Turkse beleg van Wenen in 1529 was de keizer echter niet persoonlijk aanwezig. Wel was hij aanwezig bij de overwinning op de Turken bij Wenen, maar ook toen vervulde hij geen actieve rol op het slagveld. De prent geeft de situatie dus geïdealiseerd weer.



f. De keizerlijke troepen brengen de Indianen beschaving, 1530
De Indianen op het Amerikaanse continent worden voorgesteld als menseneters. Op de achtergrond leveren de keizerlijke troepen strijd met de Indianen, hetgeen uiteindelijk tot hun onderwerping aan het Habsburgse gezag zou leiden. Het brengen van beschaving (lees: de christelijke godsdienst) naar de nieuwe delen van het keizerrijk speelde een belangrijke rol in de keizerlijke propaganda.



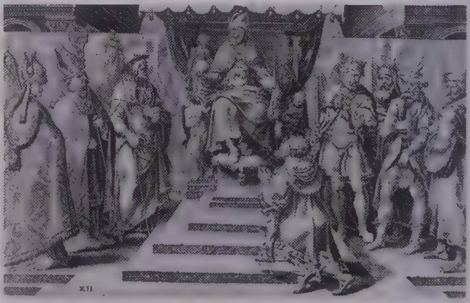
g. De verovering van Tunis, 1535
De verovering van Tunis is misschien wel het in de keizerlijke propaganda het meest aangehaalde en uitgebeelde wapenfeit van Karel V (zie cat. 202). De prent toont het moment waarop de troepen van de keizer, die zelf rechts vooraan in volle wapenrusting te paard is weergegeven, de stad gewapenderhand binnentrekken.

h. De overgave van de hertog van Kleef, 1543
In 1543 onderwierp Karel V na een jarenlange strijd Gelre, dat als bondgenoot van de Franse koning en aartsvijand van de Bourgondische Habsburgers een permanente militaire dreiging binnen de Nederlanden had gevormd. In 1543 gaf Willem van Gulik en Kleef, op de prent rechtsvoor geknield, als toenmalig hertog van Gelre zich over aan Karel V, hier gezeten op een troon in een legertent en omringd door zijn veldheren. Vervolgens kon het Verdrag van Venlo gesloten worden waarin werd vastgelegd dat Gelre voortaan integraal onderdeel van de Habsburgse Nederlanden zou zijn (zie ook cat. 121).

i. Het keizerlijk leger te Ingolstadt, 1546
Deze en de volgende drie prenten hebben betrekking op de geslaagde veldtocht die Karel V in 1546-1547 ondernam tegen de protestantse Duitse keurvorsten, die tezamen als het Schmalkaldisch Verbond in opstand waren gekomen tegen de Habsburgse religieuze eenheidspolitiek. Hier is het moment weergegeven waarop graaf Maximiliaan van Buren een militaire doorbraak forceerde in de omgeving van Ingolstadt (zie ook de zogenoemde Beker van Maximiliaan, cat. 252, waarop dezelfde gebeurtenis is voorgesteld).

j. De overgave van de hertog van Saksen na de Slag bij Mühlberg, 1547
De totale overwinning op het Schmalkaldisch Verbond tijdens de Slag bij Mühlberg was, met de Verovering van Tunis, het in de keizerlijke propaganda het meest aangehaalde wapenfeit van Karel V. De aanvoerder van het Verbond, Johan Frederik van Saksen, rechts op de prent, werd na zijn overgave aan Karel V, links te paard, nog jarenlang aan het Habsburgse hof gevangen gehouden.

k. De overgave van de Duitse steden, 1547
Voor en na de Slag bij Mühlberg gaven verscheidene Duitse steden blijk van hun onderworpenheid aan Karel V. Links op de prent knielen de vertegenwoordigers van zes steden voor de keizer op zijn troon, terwijl zij hem de stadssleutels aanbieden.



l. De overgave van de hertog van Hessen, 1547
Philips van Hessen was de keurvorst die het langst verzet bood tegen Karel V, maar ook hij werd uiteindelijk tot overgave gedwongen. De hertog knielt voor de keizer op zijn troon, met links en rechts diens belangrijkste dienaren van het moment, onder wie Antoine Perrenot de Granvelle en de hertog van Alva.

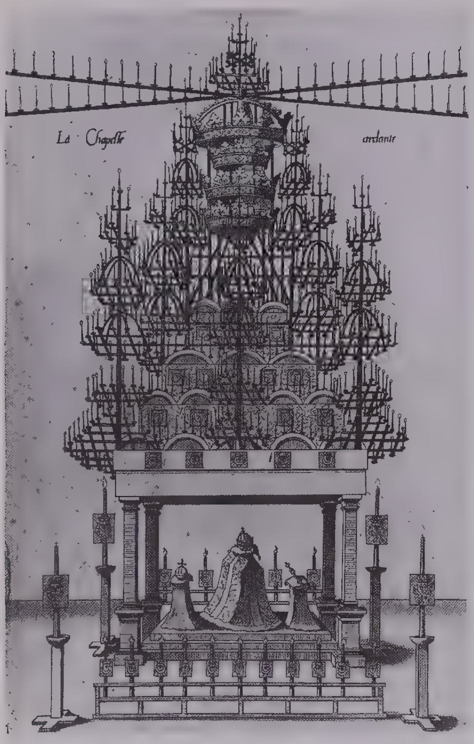
BvdB

202
Zuidelijke Nederlanden, ca. 1555, naar Jan Cornelisz. Vermeyen, ca. 1500-1559
Schermutselingen op de kust bij Carthago. Geschilderde kopie naar een wandtapijt uit de serie: De verovering van Tunis
olieverf op doek, 128 x 242,5 cm
Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, inv. M 47

Het wapenfeit dat gedurende de regeerperiode van Karel V het meest voor propagandistische doeleinden werd gebruikt, was de verovering van Tunis door de keizerlijke troepen in 1535. Nadat in 1534 de Moorse koning Muley Hassan was afgezet, kwam in Tunis de piratenhoofdman Barbarossa aan de macht. Hij was een stroman van de Turkse sultan en werd – toppunt van malicieus politiek opportunisme – bovendien gesteund door de Franse koning, die hem van wapens voorzag. Barbarossa maakte vanuit Tunis de Middellandse Zee onveilig, waarbij hij schepen enterde, de lading roofde en de opvarenden doodde of meevoerde naar Tunis, waar zij als slaven gevangen werden gehouden. In 1535 organiseerde Karel V met een enorme vloot en een groot invasieleger een strafexpeditie tegen Barbarossa. Na een aantal bloedige veldslagen werd de piratenhoofdman verslagen en werden de christelijke slaven bevrijd. De episode die hier is afgebeeld, is de serie schermutselingen die zich op de kust bij Carthago afspeelde tussen keizerlijke en islamitische legereenheden. Rechts op de achtergrond is de gelande vloot zichtbaar en het kampement dat op de kust werd ingericht. Op de voorgrond rechts en in het midden op de achtergrond zijn de oprukkende keizerlijke troepen afgebeeld, met links de soldaten van Barbarossa. Op de voorgrond links zien we een Turkse veldheer te paard, die het afgehakte hoofd van een keizerlijke soldaat krijgt aangeboden. Geheel op de achtergrond is de stad Tunis weergegeven, die korte tijd later zou worden veroverd en geplunderd. In het gevolg van Karel V, die de veldtocht persoonlijk leidde, reisde de keizerlijke hofschilder Jan Cornelisz. Vermeyen mee, die op de plaats van de krijgshandelingen als een soort oorlogsjournalist avant la lettre tekeningen maakte waarin hij de expeditie vastlegde. Bij het torenvormige gebouw rechts op de achtergrond is hij zittend afgebeeld, met een tekenboek op schoot. De tekeningen dienden aanvankelijk slechts als basis voor een serie gravures waarin verschillende episoden van de strijd waren weergegeven. In 1546 ontving Vermeyen van Maria van Hongarije uit naam van de keizer de opdracht een reeks kartons te schilderen, waarnaar een serie van twaalf monumentale wandtapijten zou worden vervaardigd waarop de verovering van Tunis tot in details was uitgebeeld. Het weven werd toevertrouwd aan de Brusselse tapissier Willem de Pannemaker. Het betreft een van de meest grootschalige artistieke projecten ten tijde van Maria van Hongarije en de serie wandtapijten is de kostbaarste die in de zestiende eeuw werd vervaardigd. De tapijten, die in 1554 alle gereed kwamen, worden nu bewaard in de collectie van het Patrimonio Nacional te Madrid. Ook de papieren kartons van Vermeyen zijn bewaard gebleven (Kunsthistorisches Museum, Wenen), hetgeen een indicatie vormt van het belang dat door de eeuwen heen aan deze serie is gehecht, want van zestiende-eeuwse wandtapijten zijn de kartons nagenoeg alle verloren gegaan. Al vroeg werden kopieën naar deze tapijtserie gemaakt, onder meer een verkleinde set tapijten voor Maria van Hongarije zelf. Ook werden de kartons al in de zestiende eeuw in geschilderde vorm gekopieerd. Het schilderij uit Coburg is onderdeel van een serie van zes van dergelijke kopieën. De ideologische betekenis van de Verovering van Tunis was van het grootste belang. Door een soort kruistocht tegen de heidenen te houden, kon Karel V zich profileren als de leider en voornaamste beschermer van de christelijke wereld, hetgeen een centraal thema vormde in de keizerlijke propaganda. Door de overeenkomst met de verwoesting van Carthago door de Romeinse legeraanvoerder Scipio Africanus werd Karel V in de daaropvolgende jaren dikwijls als een tweede Scipio voorgesteld. Dit gebeurde vooral ook bij de keizerlijke intochten in de Italiaanse steden in 1536, waarvan de spectaculaire triomftocht te Rome, onder meer langs de antieke Romeinse triomfbogen en de Via Sacra aan het Forum Romanum, het hoogtepunt vormde.

Literatuur: Horn 1989, deel 1, vooral p. 119-120, 156, 165.

BvdB

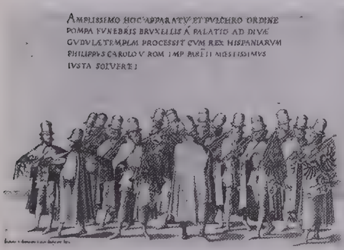


203
Jan en Lucas van Duetecum, beiden werkzaam tweede helft 16de eeuw, naar Hieronymus Cock, ca. 1510-1570
Rouwstoet van Karel V te Brussel in 1558
1559
gravurereeks, gezamenlijk ca. 24 x 1200 cm
(blad 1 met Chapelle Ardante: 29,4 x 18,7 cm; blad 5 met Schip Victoria: 40,8 x 61,1 cm)
gedateerd en gesigneerd
Rotterdam, Atlas van Stolk, Van Stolk cat. 265 (1-34)

Toen Karel V op 21 september 1558 in het klooster van San Jerónimo te Yuste overleed, bevond zijn zoon Philips II zich nog in de Nederlanden. Drie maanden later, op 29 december, vond in Brussel in aanwezigheid van Philips een rouwplechtigheid plaats die in luister alle eerdere vorstelijke uitvaarten overtrof. Een onafzienbare stoet hoogwaardigheidsbekleders trok twee dagen lang door de Brusselse straten in een processie die naar vorm en inhoud nog geheel in de middeleeuwse traditie stond. De rouwstoet van het paleis naar de Sint-Goedelekerk is door Johannes en Lucas van Duetecum schematisch in prent gebracht, waarbij slechts de belangrijkste deelnemers zijn weergegeven. De prentenreeks opent met de zogenoemde 'Chapelle ardante', een geheel met brandende kaarsen overladen constructie die als een baldakijn over de baar van de overledene in de Sint-Goedelekerk was geplaatst. Dit bij koninklijke uitvaarten gebruikelijke eerbetoon gold de overledene uiteraard hier slechts in symbolische vorm, daar het lichaam van de keizer al maanden eerder in Yuste was begraven. Op de baar is de keizerskroon zichtbaar met aan weerszijden respectievelijk de scepter en de rijksappel. Dan begint de rouwstoet met herauten, getooid met het keizerlijk wapen, gevolgd door Spaanse edelen met banieren, onder meer voorzien van Karels 'Plus Ultra'-embleem. Het meest indrukwekkende onderdeel van de rouwstoet was de praalwagen met daarop een groot Spaans schip, voortgetrokken door twee zeepaarden. Dit 'Schip Victoria' is versierd met wapenschilden en vlaggen van de keizerlijke bezittingen en op de romp zijn Karels triomfen afgebeeld. Op de boot is de lege troon van de keizer geplaatst. De bemanning bestaat uit personificaties van de drie theologische deugden: Geloof, Hoop en Liefde. Achter de boot zwemmen twee zeeolifanten die met leidsels zijn verbonden aan de twee gekroonde Zuilen van Hercules. In het water rondom het schip zijn gebroken Turkse vlaggetjes te zien, een verwijzing naar Karels overwinningen op zijn Islamitische tegenstanders. Na de praalwagen vervolgt de stoet met overwegend Spaanse hofedelen, die banieren dragen en paarden meevoeren die zijn gehuld in rouwkleden met het 'Plus Ultra'-embleem, de keizerlijke adelaar en de wapens van de keizerlijke territoria. Daarna worden de rijksinsignia meegedragen: het rijkszwaard, de rijksappel, de scepter, de keizerskroon en de ordeketen van het Gulden Vlies. Dan volgt, voorafgegaan door 'Toison dor', de wapenheraut van de Orde, koning Philips II in rouwkleding, evenals de overige deelnemers te voet. De prentenreeks wordt besloten met de afbeelding van een rouwbord in renaissance-stijl waarop wapenschilden en de rijksinsignia zijn aangebracht. De wijze waarop de rouwstoet is weergegeven gaat onder meer terug op de triomftochten die keizer Maximiliaan in prentvorm deed verschijnen.
De kosten van uitgave van de prentenreeks, die verscheen in het Nederlands, Frans, Duits, Engels, Spaans en Italiaans en een grote invloed had op de uitbeelding van latere koninklijke uitvaarten, werden door landvoogdes Margaretha van Parma aan de uitgever Christoffel Plantijn vergoed. Het Schip Victoria, dat door Philips II aan de stad Brussel werd geschonken, bleef nog lang nadien bij belangrijke plechtigheden in gebruik, onder meer tijdens de Blijde Inkomst van aartshertog Albrecht te Brussel in 1596.

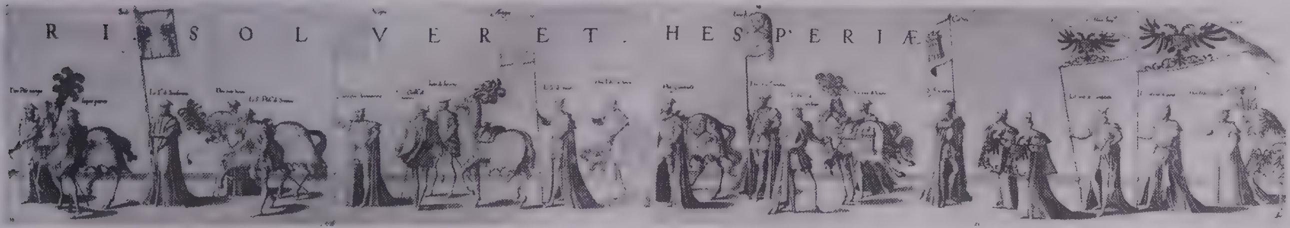
Literatuur: Hollstein (Dutch), deel 4, p. 188; De Brouwère 1950; Wenen 1958, cat. 161-162; Landwehr 1971, p. 76-77; Riggs 1972, p. 290-293; Scheller 1983 (B), p. 233-235; Rotterdam 1988, cat. 109-110.

BvdB



V N E B R I S . E T I S T E P A R A T V

S. C V M R E X I V S T A P A T


R I S O L V E R E T . H E S P E R I Æ

204
Michiel Coxcie, 1499-1592
Reeks van vijf 'Trionfi'
1545-1555
5 pentekeningen, deels gewassen, met raster in krijt, respectievelijk: 25,3 x 38,2; 25,7 x 38,3; 25,5 x 38,3; 25,7 x 38,3 en 26,3 x 36,0 cm
gemonogrammeerd op de laatste tekening
Boedapest, Museum voor Schone Kunsten, prentenkabinet, inv. 1386, 2842, 2498, 2841 en 1332

In de eerste helft van de zestiende eeuw kwam ook in de Nederlandse kunst het thema van de 'Trionfi' in zwang, een onderwerp dat in Italië al gedurende de gehele vijftiende eeuw geliefd was geweest. De zes 'Trionfi' uit het gedicht van Petrarca dat de basis vormde van deze iconografie, zijn: de Triomf van Cupido, Pudicitia, Mors, Fama, Tempus en Aeternitas. De meest gebruikelijke manier waarop het onderwerp werd weergegeven, was een serie voorstellingen met de genoemde personificaties op triomfwagens, waarbij steeds de voorgaande personificatie door een volgende werd overwonnen: Pudicitia overwonnen door Mors, Mors overwonnen door Fama etc. In deze reeks tekeningen zijn slechts vijf van de zes 'Trionfi' weergegeven. Hierbij is in vier van de vijf tekeningen de traditionele Italiaanse iconografie aangehouden.

a. Triomf van de Liefde
Links staat Cupido met pijl en boog op een zegekar, getrokken door twee schimmels. Aan zijn voeten zit een overwonnen mannenfiguur met baard: aan de boeken is hij te herkennen als een personificatie van de Filosofie. De wagen wordt begeleid door antieke goden, onder wie Apollo, Diana, Juno, Jupiter en Hercules.

b. Triomf van de Eerbaarheid
Pudicitia, met palmtak in de hand en de overwonnen Cupido aan haar voeten, is gezeten op een zegekar, getrokken door twee eenhoorns. Zij wordt begeleid door een een aantal vrouwenfiguren, van wie er een te herkennen is als Minerva.

c. Triomf van de Dood
Mors is weergegeven als een skelet met een zeis. Hij staat op een zegekar, versierd met doodshoofden en getrokken door twee zwarte ossen. Onder de wagen zijn de slachtoffers van de Dood afgebeeld, onder wie een paus te herkennen valt.

d. Triomf van de Roem
Fama is voorgesteld als een vrouwenfiguur in een medaillon met in haar handen een zwaard en een beeldje van Cupido. Haar beeltenis bevindt zich op een zegekar die wordt getrokken door twee olifanten. Links rijdt een Romeinse keizer te paard met de wagen mee. Het type van deze figuur gaat terug op een van de Marcus Aurelius-reliëfs die nu bewaard worden in het Capitolijns Museum te Rome. Rechts staan personificaties van de Vrije Kunsten.

e. Triomf van de Tijd
Tempus is voorgesteld als een oude man met kruk, bril en zandloper, gezeten temidden van antieke ruïnes. Deze voorstelling wijkt af van de traditionele iconografie, waarin de Tijd is voorgesteld als Saturnus die zijn kinderen verslindt (zie cat. 205a). De ruïnes zijn verwant met die op de tekeningen van het Forum Romanum door M. van Heemskerck. Coxcie en Heemskerck verbleven in de jaren dertig gelijktijdig te Rome en kenden elkaars werk.

Hoewel de tekeningen in technisch opzicht onderlinge verschillen vertonen, zijn zij, gezien de afmetingen, het raster in dezelfde kleur krijt en de stilistische overeenkomsten te beschouwen als behorend tot één serie. Het raster dat de tekeningen dragen rechtvaardigt het vermoeden dat de voorstellingen bestemd waren om vergroot te worden, misschien ter vervaardiging van kartons voor wandtapijten. De cartouches op drie van de vijf tekeningen wijzen ook in die richting. Maar misschien gaat het hier om ontwerpen voor wandschilderingen, in welk verband Coxcie's uit documenten bekende fresco's in de galerij van slot Binche vermelding verdienen. Triomftochten met deugden en ondeugden waren een geliefd onderwerp voor wandtapijten. Het beroemdste voorbeeld hiervan is wel de serie met de 'Zeven Hoofdzonden' naar ontwerp van Pieter Coecke van Aelst, die zich onder andere in het bezit bevond van Maria van Hongarije. De verspreiding van dit thema in de Nederlandse kunst weerspiegelt het toenemend belang van de rol die humanistische geleerdheid in het artistieke leven speelde. Ook kan het in zwang komen van het onderwerp in verband worden gebracht met de invloed die de vorstelijke triomftochten in prentvorm hebben uitgeoefend.

Literatuur: D'Essling & Müntz 1902; Weisbach 1919; Boedapest 1971, deel 1, cat. 56-60; Bruyn 1987; Washington 1986/1987, cat. 43.

BvdB

205

Pieter Coecke van Aelst, 1502-1550
(omgeving)

Twee glasmedaillons met 'Trionfi'

1540-1550
gebrandschilderd glas, diameter 28.5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. 1961-102 en 1961-103

In de Nederlanden werd dit soort glasmedaillons, die bestemd waren om te worden opgenomen in de beglazing van woonhuizen van welgestelden, in groten getale vervaardigd. Van de twee medaillons zijn de ontwerptekeningen bewaard gebleven (École nationale supérieure des Beaux-Arts, Parijs). Deze tekeningen worden op stilistische gronden toegeschreven aan een kunstenaar in de omgeving van hofschilder Pieter Coecke van Aelst. Op de twee medaillons zijn de laatste van de zes 'Trionfi' van Petrarca geheel in overeenstemming met de Italiaanse traditie weergegeven.

a. Triomf van de Tijd

Tempus is voorgesteld als de gevleugelde Saturnus-Kronos die een van zijn kinderen verslindt. Hij staat op een triomfwagen die is bedekt met dode takken en wordt voortgetrokken door twee herten. De overwonnen Fama en Hercules worden overreden, terwijl kraaien onheilspellend in de lucht hangen.

b. Triomf van de Eeuwigheid

De Eeuwigheid heeft de gedaante van God de Zoon met zwaard en wereldbol, gezeten op een triomfwagen die wordt geleid door de vier evangelistensymbolen leeuw, stier, gevleugelde mens en adelaar. Onder de wagen liggen onder anderen de overwonnen Venus en Saturnus, terwijl de Dood links van de wagen stort. Op de achtergrond zijn de zaligen zichtbaar die worden toegelaten tot het hemels paradijs. In het bijzonder in de figuur van God de Zoon op de zegekar is de invloed van de wereldlijke triomfator-iconografie aanwijsbaar.

Literatuur D'Essling & Müntz 1902; Weisbach 1919; Panofsky 1939; Braun 1987.

BvdB

MACHT EN PRACHT

Het mecenaat van Maria van Hongarije

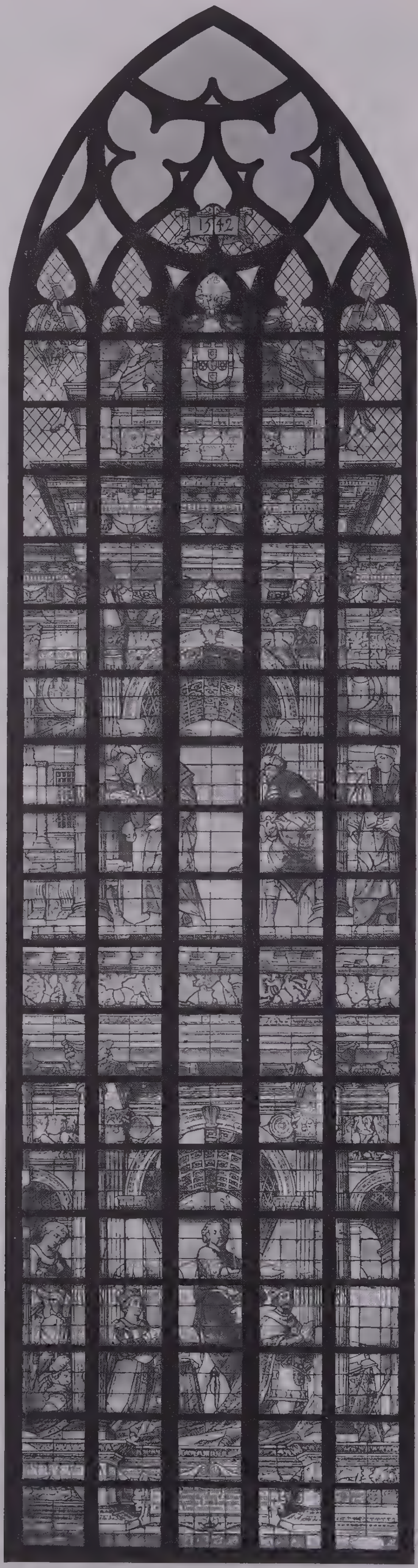
Het Habsburgse huis heeft in de zestiende eeuw een aantal voorname beschermers van de kunsten voortgebracht. Een van hen was Maria van Hongarije, wier rol als mecenas in dit hoofdstuk centraal staat. Het moet gezegd: Maria bezat geen kunstverzameling die zich zou hebben kunnen meten met de latere collecties van koning Philips II of keizer Rudolf II. Deze Habsburgse vorsten kenden dan ook als kunstverzamelaars in de zestiende eeuw hun gelijken niet. Hun door sterke persoonlijke voorkeuren gekenmerkte mecenaat strekte zich over alle denkbare kunstvormen uit en kon gestalte krijgen dankzij de enorme bedragen die zij voor de verwerving van kunstwerken wisten vrij te maken.[1] Het mecenaat van Maria van Hongarije was, mede door een geringere financiële armslag, bescheidener van omvang. Ook in diversiteit had haar kunstverzameling niet de allure van de latere Habsburgse collecties. Zo bezat zij, voor zover wij weten, een beperkt aantal schilderijen en beeldhouwwerken, dat door een kleine groep kunstenaars was vervaardigd. Op één terrein onderscheidde haar verzameling zich echter van die van al haar familieleden: de wandtapijten. Maria van Hongarije bezat, naast de Franse koning Frans I, de voornaamste verzameling monumentale wandtapijten van de zestiende eeuw, niet alleen in aantal, maar vooral ook in de ongeëvenaarde kwaliteit van de stukken. Er is al vaker opgemerkt dat het belang van een vorstelijk hof in de zestiende eeuw valt af te lezen aan de omvang van de wandtapijtenverzameling.[2] Op grond van dit criterium kan het hof te Brussel ten tijde van Maria van Hongarije als een der belangrijkste van Europa worden beschouwd. De wandtapijten, die bij haar dood in 1558 werden nagelaten aan Johanna van Oostenrijk, dochter van Karel V, en vervolgens in bezit kwamen van Philips II, zouden de kern vormen van de fameuze wandtapijtenverzameling van het Spaanse koningshuis.

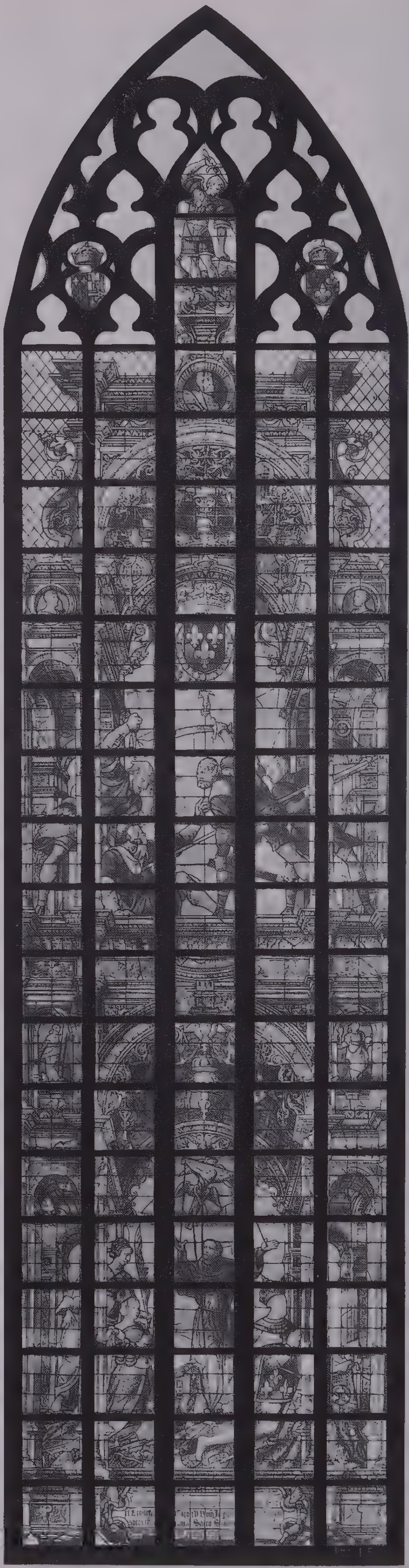
DE BRONNEN

Wat bekend is over het mecenaat van Maria van Hongarije, is gebaseerd op archiefbescheiden die daar in verschillende opzichten een onvolledig beeld van geven. Haar hofrekeningen bijvoorbeeld zijn slechts ten dele overgeleverd.[3] Van vele jaren van haar bewind ontbreken de loonlijsten van haar personeel, waaronder de hofkunstenaars, en ook van de uitgaven van het hof gedurende de kwart eeuw dat zij landvoogdes was, is het beeld incompleet. De eens zo zorgvuldig door de Habsburgse bureaucraten te Brussel en Rijsel bijgehouden administratie viel in later eeuwen ten prooi aan brand en slecht beheer, zodat een reconstructie van de financiële bestedingen van Maria van Hongarije aan kunst noodzakelijkerwijs op de toevallige beschikbaarheid van documenten berust. Zelfs de uitvoerige inventaris die van haar bezittingen werd opgemaakt toen zij in 1556 naar Spanje vertrok, biedt een onvolledig beeld van haar kunstbezit.[4] Een deel daarvan bleef immers achter in het Brusselse paleis dat in 1556 zeker niet is

Afb. 67
Naar kartons van Michiel Coxcie, 1499-1592
Glasraam van Jan III van Portugal en Catharina van Oostenrijk
1542
Brussel, Sint-Michielskathedraal, Sacramentskapel (foto: ACL, Brussel)

Afb. 68
Naar kartons van Bernard van Orley, ca. 1488-1541
Glasraam van Frans I en Eleonora van Oostenrijk
1540
Brussel, Sint-Michielskathedraal, Sacramentskapel (foto: ACL, Brussel)





ontdaan van al zijn versieringen. Philips II zou er blijven resideren, voordat ook hij enige jaren later definitief naar Spanje vertrok. Het is ondenkbaar dat Philips al die jaren in een geheel of zelfs deels onttakeld paleis verbleef. Van datgene wat Maria in 1556 te Brussel achterliet, is geen inventaris overgeleverd.

Ook de bewaard gebleven kunstwerken zelf bieden een fragmentarisch beeld van het mecenaat van Maria van Hongarije. Zo ging het merendeel van haar mee naar Spanje verhuisde schilderijenbezit verloren bij branden in Spaanse paleizen en is van haar goud en zilver momenteel niets met zekerheid identificeerbaar. Gelukkig werden van een aantal schilderijen tijdig kopieën vervaardigd, zodat we ons althans een goede indruk kunnen vormen van dit deel van haar verzameling. De omvangrijke wandtapijtenverzameling was een nauwelijks gunstiger lot beschoren. Van alle series die Maria meenam naar Spanje, bleef er niet een compleet bewaard.[5] Van sommige series resteren nog slechts enige fragmenten en vele van de tapijten die ontsnapten aan vernietiging door slijtage of onzorgvuldig beheer, bevinden zich momenteel in slechte staat. Toch bleef van Maria's wandtapijtenverzameling voldoende bewaard om een goed beeld te krijgen van dit belangrijke onderdeel van haar bezit.

Of het mecenaat van Maria van Hongarije overigens, zoals bij Philips II en Rudolf II, door persoonlijke artistieke voorkeuren werd bepaald, is zeer de vraag. Zoals gezegd waren deze vorsten kunstliefhebbers die zich met veel verstand van zaken op het verzamelen toelegden en een krachtig persoonlijk stempel op hun collectie drukten. Bij de verwerving van kunstvoorwerpen door Maria van Hongarije speelde daarentegen de heersende smaak aan andere Europese vorstenhoven een belangrijke rol. Ook zijn haar voorkeuren niet los te zien van die van haar broers Karel V en Ferdinand I. Voorts was een groot deel van haar bezittingen afkomstig uit de nalatenschap van haar voorgangster Margaretha van Oostenrijk en nam zij verscheidene van Margaretha's hofkunstenaars over. Een scherpe cesuur tussen het mecenaat van beide landvoogdessen is dan ook niet aanwijsbaar. In de loop van haar bewind zou Maria van Hongarije blijk geven van een voorkeur voor kunstwerken in een geheel nieuwe stijl, namelijk die van de Italiaanse hoogrenaissance. Dat ook ook dit niet voortkwam uit een persoonlijke artistieke voorkeur, komt hierna nog ter sprake.

Wie een vorstelijke verzameling louter beschouwt als de uiting van persoonlijke artistieke voorkeuren, gaat voorbij aan de functionele aspecten van een dergelijke verzameling als geheel en die van de verschillende onderdelen waaruit zij is opgebouwd. Ik zal hierna enige van deze aspecten kort bespreken. Ten eerste bezaten veel kunstvoorwerpen een prozaïsche, praktische functie. De muren van de paleizen dienden versierd te worden en wel zodanig dat zij een waardige en comfortabele entourage vormden voor de vorst. De vele wandtapijten in het bezit van Maria van Hongarije dienden niet alleen tot opsmuk van de paleisvertrekken: zij hielden de vertrekken warm, hetgeen in een koud noordelijk paleis, met een jichtige keizer als een van de hoofdbewoners, geen overbodige luxe kan zijn geweest. Dikwijls werden meer wandtapijten over elkaar heen gehangen. De muren konden wegens het vochtige klimaat niet, zoals in de Italiaanse paleizen, op grote schaal met fresco's worden versierd. Als monumentale wandversiering kunnen de Zuidnederlandse wandtapijten dan ook als de noordelijke pendant van de grote Italiaanse paleisfresco's worden beschouwd.

REPRESENTATIE

Een belangrijke functie van vorstelijk kunstbezit was het creëren van een grootse ambiance, waarvan de pracht en praal als vanzelfsprekend bij de waardigheid van de vorst (lees hierna: of vorstin) hoorden. De hoge status van een vorst vereiste dat hij zich met kostbaarheden omringde en dat zijn openbare optreden met de benodigde luister werd omgeven. Veel objecten werden dan ook vooral aangeschaft om hun kostbaarheid en zeldzaamheid, eigenschappen die konden

voortkomen uit het gebruik van edele metalen en andere zeldzame materialen of uit een kunstige bewerking. Op afbeeldingen van vorstelijke maaltijden is dikwijls een tafel of etagère zichtbaar, beladen met kostbaar vaatwerk dat geen andere dan een pronkfunctie bezat en diende om de rijkdom van de vorst tot uitdrukking te brengen.[6] Het bezit van wandtapijten, die immers tot de meest kostbare kunstvoorwerpen behoren die in de zestiende eeuw werden vervaardigd, moet tevens in dit licht worden bezien. Veel kunstwerken werden voor ceremoniële doeleinden gebruikt. Ook hier zijn de wandtapijten weer een goed voorbeeld.[7] Bij belangrijke gelegenheden werden de ruimten waar de ceremonies plaatsvonden, met kostbare wandtapijten versierd. Niet alleen paleiszalen maar ook kerkinterieurs en zelfs buitengevels werden op deze wijze van een passende decoratie voorzien. Uiteraard hadden nogal wat vorstelijke bezittingen een religieuze functie. In de inventarissen worden talrijke voorwerpen vermeld die verband houden met de privédevotie van de vorst, zoals crucifixen en reisaltaren, of met de katholieke eredienst, zoals kerkzilver afkomstig uit de paleiskapel. Aan sommige objecten, zoals maagstenen (ook wel bezoars genaamd), werd een magische of geneeskrachtige werking toegeschreven, hetgeen hun kostbaarheid in hoge mate bepaalde.

De representatieve functie van de vorstelijke verzameling was van het grootste belang. Representatie (letterlijk: vertegenwoordiging) van de vorst door middel van zijn portret, zijn wapen, zijn devies of de weergave van tekenen van zijn waardigheid (bijvoorbeeld een kroon, scepter, rijksappel, rijkszwaard of de keten van het Gulden Vlies) was vooral gebruikelijk op plaatsen waar in zijn naam werd bestuurd en recht gesproken. Zo stond de decoratie van schepenzalen en dergelijke bestuurlijke ruimten dikwijls in het teken van de verheerlijking van de vorst, wiens aanwezigheid en autoriteit daarmee in symbolische vorm zichtbaar werden gemaakt. Maar ook in het paleis van de vorst was een groot deel van de zalen versierd met kunstvoorwerpen die op een of andere manier dienden tot verbeelding van diens macht, herdenking van diens roemrijke daden of verheerlijking van diens dynastie. Wandtapijten konden belangrijke veldslagen tot onderwerp hebben, waarbij iedere fase van de strijd in een aparte scène werd weergegeven. Voorbeelden hiervan zijn de serie met de 'Slag bij Pavia' die Karel V in 1531 van de Staten-Generaal ten geschenke kreeg en de serie met de 'Verovering van Tunis' die in opdracht van de keizer en landvoogdes Maria werd vervaardigd (afb. 66 en 88; cat. 202). De portrettengalerij die iedere vorstelijke verzameling omvatte, had eveneens een representatieve functie: hiermee konden immers de dynastieke aanspraken van de vorst aanschouwelijk worden gemaakt. Reeksen portretten van illustere voorouders dienden ter legitimering van de autoriteit van de heersende vorst en portretten van al zijn familieleden en hun wederhelften vormden een verbeelding van de uitgestrektheid van de territoriale macht van het vorstenhuis. Dezelfde machtsverbeeldende functie bezaten de afbeeldingen van steden en andere delen van het rijk die de muren van de paleiszalen konden sieren. Ook de verzameling pronkharnassen die door veel vorsten werd aangelegd, droeg een representatief karakter: de harnassen van de vorst zelf verbeeldden diens (militaire) heerschappij, terwijl de in chronologische volgorde opgestelde verzameling harnassen van zijn familieleden dezelfde dynastieke connotaties bezat als de portrettengalerij.

De door de vorst verzamelde kostbaarheden konden deel uitmaken van een pronkkamer waarin ook zeldzame naturalia waren opgenomen.[8] Voorwerpen vervaardigd van materialen uit verre streken, in het bijzonder de Nieuwe Wereld en Afrika, werden veelvuldig door vorsten verzameld. Zo treffen we in de zestiende-eeuwse Habsburgse collecties talrijke bokalen en schalen aan, gemaakt van zeldzame steensoorten, kokosnoten, struisvogeleieren, maagstenen of nautilusschelpen. Deze natuurlijke zeldzaamheden waren weer gevat in een gouden of zilveren zetting en de minutieuze bewerking van het geheel deed de kostbaarheid verder toenemen. Toen Albrecht Dürer in 1520 het paleis te Brussel bezocht, was hij verrukt over de zeldzaamheden die hij daar zag, overwegend afkomstig uit de pas veroverde Amerikaanse gebiedsdelen van het Rijk.[9] In dat jaar had Hernan Cortes, de veroveraar van Mexico, een scheepslading Amerikaanse curiosa naar de keizer gestuurd, waaronder de zogenoemde Kroon van Montezuma, een

bontgekleurde tooi van papegaaieveertjes. Uit de aard van dit laatste voorwerp, het waardigheidsteken van een overwonnen vorst, kan een extra functie worden afgeleid die deze zeldzaamheden uit de Nieuwe Wereld bezaten: zij symboliseerden de uitgestrektheid van het imperium en de onderwerping van de nieuwe gebieden aan de Habsburgse heerschappij.

De vorstelijke verzameling had dus in verschillende opzichten een representatieve en machtssymboliserende waarde. De vraag die dan rijst is: voor wie was de boodschap bestemd die in deze kunstvoorwerpen lag besloten ? Merkwaardig genoeg in de eerste plaats voor de vorst zelf en zijn directe omgeving. De voortdurende bevestiging van de vorstelijke waardigheid was een vanzelfsprekend ingrediënt van de contacten tussen de vorst en zijn onderdanen. De dagelijkse omgang met zijn hofhouding en met de hoge edelen die aan zijn hof verbleven, werd beheerst door een stelsel van geschreven en ongeschreven formaliteiten, waarbinnen het huldebetoon aan de vorst een centrale plaats innam. In de vorstelijke kunstbezittingen, met hun machtsbevestigende functie, wordt dit onderdeel van de hofetiquette weerspiegeld. Een ronduit propagandistische functie vervulde de pracht en praal aan een vorstelijk hof bij de ontvangsten van andere vorsten of hun vertegenwoordigers. Vorsten trachtten elkaar in vertoon van weelde te overtreffen, een rivaliteit die in het geval van Karel V en de Franse koning Frans I een bijzonder stimulerende werking op de ontwikkeling van de kunsten heeft gehad. Kunstvoorwerpen werden dikwijls als kostbare geschenken onder staatshoofden uitgewisseld. Een groot deel van het vorstelijk kunstbezit was dan ook niet het resultaat van eigen opdrachten of aankopen. Het spreekt vanzelf dat de geschenken uitdrukking gaven aan de macht en de rijkdom van de gever: de aanwezigheid van deze objecten in de vorstelijke verzameling heeft dus ook hier een politieke en ceremoniële achtergrond.

Wat hierboven is gezegd over de verzameling van een vorst, gaat zeker ook op voor de kunstbezittingen van Maria van Hongarije. Het is echter in haar geval niet altijd geheel duidelijk aan wie bepaalde kunstvoorwerpen toebehoorden of wie de opdrachten ertoe verstrekte: de keizer of de landvoogdes. Vooral in de jaren tussen 1548 en 1556, toen Karel V min of meer permanent in Brussel resideerde, lijken de kunstbezittingen van broer en zuster niet altijd van elkaar onderscheiden te kunnen worden. Ook maakten zij van goeddeels dezelfde kunstenaars gebruik, hetgeen aanleiding kan geven tot verwarring over de vraag bij wie van beiden een kunstenaar in dienst was. Toch werd hierin, blijkens de titels die de verschillende hofkunstenaars voerden, wel degelijk onderscheid gemaakt. Zo wordt de hofschilder Michiel Coxcie in alle documenten aangeduid als 'painctre de la Royne' en niet als keizerlijk hofkunstenaar.[10] Toen de hofschilder Pieter Coecke van Aelst in december 1550 overleed, werd expliciet op zijn grafsteen vermeld dat hij zowel bij Karel V als bij Maria van Hongarije in dienst was geweest.[11] De hof-architect Jacques Dubroeucq ontving na jaren voor Maria van Hongarije opdrachten te hebben uitgevoerd, in 1555 de titel 'maistre artiste de l'Empereur'.[12] Ook de hofbeeldhouwer Jan Mone was blijkens documenten en een inscriptie op het grote retabel in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Hal gerechtigd deze titel te voeren.[13] De vermelding 'kunstenaar van de keizer' lijkt naast een verwijzing naar een feitelijk dienstverband vooral ook een eretitel te zijn geweest, die een kunstenaar voor bewezen diensten werd verleend.

HOFKUNSTENAARS

Hoe kwam een kunstenaar in hofdienst? [14] Een manier was het rechtstreeks benaderen van de vorst en hem een geschenk aanbieden dat een blijk van zijn kunnen was. Maar meestal werd een kunstenaar in hofdienst aangesteld op voorspraak van anderen. Dit konden bijvoorbeeld hofedelen of -functionarissen zijn voor wie hij eerder had gewerkt, of collega's die al in hofdienst werkten en zo toegang hadden tot de vorst. Aan het Brusselse hof heeft Granvelle in dit opzicht een centrale rol gespeeld (zie hierna). Wanneer een kunstenaar een opdracht van het hof ontving,

Afb. 69
Naar kartons van Michiel Coxcie, 1499-1592
Glasraam van Lodewijk II en Maria van Hongarije
1547
Brussel, Sint-Michielskathedraal, Sacramentskapel (foto: ACL, Brussel)

Afb. 70
Naar kartons van Michiel Coxcie, 1499-1592
Glasraam van Ferdinand I en Anna van Polen
1546
Brussel, Sint-Michielskathedraal, Sacramentskapel (foto: ACL, Brussel)

betekende dat niet dat hij daarmee in hofdienst was. Er bestond een duidelijk onderscheid tussen hofkunstenaars en kunstenaars die incidentele opdrachten voor het hof uitvoerden. Meestal had een kunstenaar vóór zijn aanstelling in hofdienst al vele werkzaamheden voor de vorst verricht, soms van nederige aard. Als hij dan, vaak na lang vleien en leuren met zijn werk, in dienst genomen werd, was dit een bijzonder officiële gebeurtenis. Hij ontving een door de vorst ondertekende patentbrief, waarin zijn ambt werd omschreven en de vergoeding werd vermeld die hij hiervoor zou ontvangen. Deze brieven bevatten ook altijd de bepalingen aangaande de eed van trouw die hij moest afleggen, de verplichtingen waaraan hij zich zou onderwerpen (waaronder het verbod om bij anderen in dienst te treden) en de voorrechten die hij ging genieten. Vervolgens werd hij bijgeschreven op een lijst van hofdienaren die periodieke betalingen van het hof mochten verwachten. Zij werden meestal aangeduid met de term 'officiers domestiques' of 'officiers familiaires'.

Welke voorrechten genoot een hofkunstenaar ? Deze lagen allereerst op het gebied van de rechtspraak. Een hofdienaar viel uitsluitend onder de jurisdictie van het hof van de vorst en kon niet door lagere, plaatselijke rechters veroordeeld worden. Ook conflicten op religieus gebied vielen onder de rechtsbevoegdheid van het hof, in casu de hofkapelaan. Een uitzondering vormden erfenissen: daarin had de hofdienaar zich wél aan de plaatselijke rechtspraak te onderwerpen. De hofkunstenaar werd vrijgesteld van belastingen, cijnzen, tolgelden, kortom alle heffingen die door stedelijke of gewestelijke overheden konden worden opgelegd. Tevens was hij vrijgesteld van militaire verplichtingen. Maar misschien wel het belangrijkste uit de hofdienst voortvloeiende voorrecht was de vrijstelling van de gildeverplichtingen. Doordat de hofkunstenaar geen lid van het gilde hoefde te zijn, bespaarde hij veel geld (poorterschap, entreekosten, contributie). Een nadeel daarvan was evenwel dat hij zijn producten dan niet langer in het openbaar te koop mocht aanbieden. Om die reden bleven sommige hofkunstenaars gewoon bij het gilde ingeschreven, vooral wanneer zij naast hun werkzaamheden voor het hof regelmatig opdrachten van particulieren of van kerkelijke instellingen konden verwachten. Veel hofkunstenaars waren daar ook wel toe genoodzaakt wegens de ontoereikendheid van hun salaris.

Welke vergoedingen ontving een hofkunstenaar voor zijn diensten ? Allereerst was er de gage, het vaste loon dat op de betalingsrollen stond vermeld. Dit kon een bedrag zijn dat wekelijks, maandelijks of jaarlijks werd uitbetaald. Verschil in loon wijst niet altijd op verschil in waardering: de kunstenaar werd in de eerste plaats betaald naar aard, omvang en tijdsduur van zijn werkzaamheden. Een andere vorm van vast inkomen was het pensioen, een voor onbepaalde tijd vastgesteld jaargeld, dat voor betuigde trouw en bewezen diensten naast of in plaats van het loon werd uitgekeerd. Dit jaargeld werd meestal doorbetaald wanneer de kunstenaar wegens ziekte of ouderdom niet langer kon werken. Na zijn dood kon dit pensioen overgaan op zijn weduwe. De vorst kon de hofdienaar ook belonen door hem een profijtelijke functie te schenken waaruit hij regelmatig inkomsten zou ontvangen. Als incidentele beloningen werden ook wel sieraden, kunstwerken of kledingstoffen geschonken. Daarnaast werd extra betaald voor door de kunstenaar afgeleverd werk. Hiervoor waren doorgaans al tevoren een prijs en een leverdatum contractueel vastgelegd. Wanneer het werk niet op tijd klaar was of niet naar wens was uitgevoerd, kon een mindering op het afgesproken bedrag plaatsvinden. Ongeoorloofde afwezigheid werd met een korting op het dagloon bestraft. Wanneer de kunstenaar in opdracht van de vorst moest reizen, ontving hij reisgeld of een paard en een vergoeding voor zijn verblijf. Zijn dagloon werd uiteraard gewoon doorbetaald. De hofkunstenaar woonde in de buurt van het hof en moest op elk gewenst moment direct ontboden kunnen worden. Soms werd zijn huur door de vorst betaald of werd hem een woning ter beschikking gesteld. De belangrijkste Nederlandse hofkunstenaars woonden niet in bij de vorst in diens paleis, zoals elders in Europa wel voorkwam. Bernard van Orley, Michiel Coxcie en Jan Cornelisz. Vermeyen bezaten eigen huizen in de stad Brussel.

Bij het overlijden van de vorst eindigden de dienstverbanden en de daarmee samenhangende betalingen. De kunstenaar trachtte natuurlijk bij de nieuwe vorst opnieuw in dienst te geraken, soms tevergeefs. Kunstenaars klaagden regelmatig bij de vorst over de hoogte van hun inkomen. Zoals gezegd waren zij dikwijls genoodzaakt elders bij te verdienen. Het waren dan ook niet slechts materiële voordelen die het hofkunstenaarschap begerenswaard maakten. De maatschappelijke status van de hofkunstenaar was aanmerkelijk hoger dan die van zijn doorsnee collega in het gilde.[15] Talrijk zijn de anecdotes over hofkunstenaars die zich met groot gemak in de hoogste kringen bewegen en hoog aanzien genieten. In de Nederlanden was dit aan slechts enkele hofkunstenaars voorbehouden: met name de schilders Jan Cornelisz. Vermeyen en Antonis Mor wisten zich als echte hovelingen te manifesteren, hetgeen hun een buitengewoon hoog aanzien onder tijdgenoten bezorgde, zoals Karel van Mander in 1604 nog wist te melden.[16] Titiaan werd dankzij de Habsburgers het prototype van de succesvolle en zelfs geridderde hofkunstenaar.

HET PALEIS OP DE COUDENBERG

Maria van Hongarije vestigde haar hof in 1531 in het hertogelijk paleis op de Coudenberg te Brussel. In dit grote complex heerste een geheel andere sfeer dan in het intieme stadspaleisje van haar voorgangster te Mechelen. Zeker na de bestuurlijke hervormingen die Karel V in 1531 doorvoerde en die een forse toename van het aantal ambtenaren tot gevolg hadden, was het paleis zowel residentie van de vorstin als een druk administratief centrum van het landsbestuur. In de beginperiode van haar bewind als landvoogdes verstrekte Maria weinig opdrachten aan kunstenaars. We mogen aannemen dat zij zich aanvankelijk tevreden stelde met de oude opsmuk van het Brusselse paleis en dat zij de aan haar nagelaten kunstwerken uit het bezit van Margaretha van Oostenrijk heeft gebruikt om haar residentie verder aan te kleden.[17] Een deel van de bezittingen van Margaretha bleef nog lang na 1530 in haar Mechelse paleis achter. Dit lijkt als een soort voorraadkamer te hebben gefungeerd, want gedurende de jaren dertig werden in opdracht van Maria regelmatig kunstvoorwerpen van en naar het Hof van Mechelen getransporteerd die een decoratieve functie te Brussel vervulden.[18] Maria erfde van haar tante voor alles een indrukwekkende collectie wandtapijten, die zij later door eigen aankopen nog spectaculair zou uitbreiden. Daarnaast verkreeg zij via de nalatenschap van Margaretha sculpturen van onder andere de hofbeeldhouwer Conrad Meyt en schilderijen van de hofschilders Jacopo de' Barbari, Bernard van Orley en Jan Cornelisz. Vermeyen. Ook werden enkele antieke Romeinse beelden aan haar vermaakt, waaronder een kopie van de bekende 'Spinario' (De doorn-uittrekkende jongen in brons, nu in het Conservatorenpaleis te Rome). In de nalatenschap van Margaretha van Oostenrijk bevond zich ook het beroemde huwelijksportret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw van Jan van Eyck (nu in de National Gallery te Londen). Maria was bijzonder op dit schilderij gesteld, zoals blijkt uit het feit dat zij het als een van de weinige oude schilderijen na haar abdicatie meenam naar Spanje. Haar hoge waardering voor de vijftiendeeeuwse Zuidnederlandsese schilderkunst blijkt eveneens uit haar pogingen enkele topstukken van Rogier van der Weyden en Jan van Eyck te verwerven (zie hierna).

Van het oude hertogelijke paleis te Brussel is na de grote brand van 1731 en de daaropvolgende nieuwbouw, op wat fundamenten na, niets bewaard gebleven.[19] Om een beeld te krijgen van de aanblik die het paleis ten tijde van Maria van Hongarije bood, zijn we aangewezen op afbeeldingen van de Coudenberg op schilderijen, prenten, tekeningen en wandtapijten. Deze zijn in ruime mate voorhanden (zie cat. 206-209). Op alle contemporaine afbeeldingen is goed te zien dat het paleis op een heuvel was gebouwd en dat zich aan de achterzijde (vanuit de stad gezien) een groot park uitstrekte. Dit park, de zogeheten Warande, ging achter de tuinmuren over in de uitlopers van het Zoniënwoud, een belangrijk jachtgebied voor de hertogen van

Brabant, die mede om die reden Brussel als vestigingsplaats hadden gekozen.

In de veertiende eeuw was het Brusselse paleis reeds de voornaamste residentie van de hertogen van Brabant geworden. In de vijftiende eeuw vonden ten tijde van Philips de Goede en Karel de Stoute belangrijke verbouwingen plaats, waarbij aan de zijde van de Warande een nieuw complex met woonvertrekken verrees. Ook vond toen op kosten van de stad de bouw van de Grote Zaal of Aula plaats. Deze hoge audiëntieruimte is op afbeeldingen vanuit het park altijd rechts te onderscheiden, waar deze boven de overige onderdelen van het paleis uittorent, op afbeeldingen van na het midden van de zestiende eeuw overigens deels aan het zicht onttrokken door de paleiskapel. De aula was in gebruik voor plechtige bijeenkomsten en vergaderingen die door de vorst werden bijgewoond. Het was onder meer de plaats waar de abdicatie van Karel V in 1555 plaatsvond.

Haaks op de aula strekte zich langs de Warande de woonvleugel uit, die ten tijde van Maria van Hongarije aanzienlijk werd uitgebreid. Een groot deel van de centrale woonvleugel dateerde nog uit de vijftiende eeuw, met daarin verdeeld over drie verdiepingen de woon- en werkvertrekken van de vorst, alsmede de burelen van de bestuurlijke en administratieve instellingen en de bibliotheek. Aan de hofzijde was hier een drie verdiepingen hoge galerij aan toegevoegd, die de diverse onderdelen van het paleis met elkaar verbond. Dit complex werd in opdracht van Maria in 1533-1537 verlengd met een lange vleugel, aan de parkzijde voorzien van een opvallende arcade, waarin op de eerste verdieping een grote staatsiegalerij werd ingericht. Met deze voor renaissancistische paleisarchitectuur kenmerkende toevoeging kon het Brusselse paleis in grandeur wedijveren met de paleizen van Frans I, zoals dat te Fontainebleau, waarin enkele jaren eerder een staatsiegalerij was aangelegd. De nieuwe vleugel, waarin later ook de woonvertrekken van Karel V waren ondergebracht, sloot aan op een uitspringend vierkant gebouw, met op de eerste en tweede verdieping de werk- en woonvertrekken van Maria van Hongarije.

Op vogelvluchtgezichten van het paleis is goed te zien dat de gebouwen rondom een grote cour lagen. De toegangspoort tot het paleiscomplex bevond zich in een oude vleugel aan de stadszijde van het paleis. Voor de poort was naar de stad toe gericht een door een monumentaal hek omheind voorplein gesitueerd, het zogenoemde Baliënplein. Wie van hieruit het paleis betrad, zag aan de overzijde van de cour de ingangspartij van het hoofdgebouw liggen, met een monumentale renaissancetrap, boven de toegang waarvan sculpturen waren geplaatst: in het midden een beeld van Karel V, gezeten op een troon met rijksappel en rijkszwaard in de hand, geflankeerd door twee beeldengroepen die twee van de werken van Hercules voorstelden.

Een belangrijke verbouwing aan het paleis die ten tijde van Maria van Hongarije werd voltooid, betrof de nieuwe paleiskapel. Deze werd, naar ontwerpen van de Mechelse bouwmeester Rombout II Keldermans, in de lengte-as van de aula aan de Warande-zijde opgetrokken op de plaats van een eerdere kapel uit de veertiende eeuw. Uit het midden van de zestiende eeuw dateren twee door Maria van Hongarije gefiatteerde ontwerptekeningen voor het bovenste deel van de buitengevel, die laten zien dat dit gedeelte van de kapel in renaissance-stijl werd uitgevoerd en dat de landvoogdes zich persoonlijk met de bouwplannen bemoeide (cat. 207). In 1553 werd de kapel in aanwezigheid van Karel V en Maria van Hongarije ingewijd. Evenals de ruïnes van de rest van het uitgebrande paleis werd de kapel in de achttiende eeuw gesloopt.

SCHILDERS

In de jaren direct na haar installatie in 1531 nam Maria van Hongarije slechts enkele hofkunstenaars in dienst. Na in 1527 in ongenade te zijn gevallen bij Margaretha van Oostenrijk, werd Bernard van Orley (ca. 1488-1541) in 1532 door haar opvolgster wederom in hofdienst aangesteld (zie cat. 218 en 222). Gedurende de eerste tien jaar van haar bewind was Orley Maria's belangrijkste hofschilder. Tussen 1532 en 1535 vervaardigde hij een groot aantal

Afb. 71
Jan Cornelisz. Vermeyen, 1500-1559
Triptiek met de Opwekking van Lazarus en Jean Micault als schenker
olieverf op paneel, 1548
Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
(foto: ACL, Brussel)

Afb. 72
Michiel Coxcie, 1499-1592
David onthoofdt Goliath
olieverf op paneel, 1545-1550
El Escorial, Real Monasterio
(foto: Patrimonio Nacional, Madrid)

portretten van zijn opdrachtgeefster, haar familieleden en haar in 1526 overleden echtgenoot Lodewijk II van Hongarije (zie cat. 222 en 226). Ook maakte hij ontwerpen en kartons voor wandtapijten bestemd voor Habsburgs bezit, waarvan de aan hem toegeschreven series met de 'Slag bij Pavia' (nu in het Museo Capodimonte te Napels) en de 'Jachten van Maximiliaan' (nu in het Louvre te Parijs) de beroemdste zijn.[20] De belangrijkste hofopdracht die Orley in de tweede helft van de jaren dertig uitvoerde, was tenslotte het ontwerp voor en de supervisie op de vervaardiging van de monumentale gebrandschilderde ramen in de Brusselse Sint-Goedelekerk (nu Sint-Michielskathedraal).[21] Zijn transeptramen in deze kerk met Karel V en Maria van Hongarije als schenkers werden in 1537 en 1538 geplaatst (zie vorige hoofdstuk, afb. 57 en 58). Daarna zette Orley zijn werk voort in de pas geconstrueerde Sacramentskapel in dezelfde kerk. Het glas van Frans I en Eleonora, dat in 1540 in deze kapel werd aangebracht, is nog geheel naar zijn ontwerp en onder zijn toezicht ontstaan (afb. 68 en cat. 210). Orley's functie als ontwerper van deze serie ramen werd na zijn dood in 1541 overgenomen door de schilder Michiel Coxcie.

Jan Cornelisz. Vermeyen (1500-1559), hofschilder van Margaretha van Oostenrijk, schilderde omstreeks 1530 een reeks portretten van Habsburgers, die na de dood van Margaretha in bezit van Maria van Hongarije kwam (zie cat. 222 en 223).[22] Voor zover bekend werd Vermeyen niet door Maria als hofschilder in dienst genomen, hoewel hij later belangrijke opdrachten voor haar zou uitvoeren. Vermeyen trad in dienst van Karel V, die hij op verschillende van diens reizen zou vergezellen. Een van de belangrijkste van Vermeyens schilderijen die in het Habsburgse milieu ontstonden, is zijn 'Lazarus'-triptiek uit ca. 1548 met Jean Micault, een van de hoogste functionarissen in dienst van Karel V, als schenker (afb. 71). Vermeyen bleef in de jaren dertig en veertig als portrettist in het Brusselse hofmilieu uiterst actief: zo goed als alle edelen en hoge functionarissen aan het hof, en niet in de laatste plaats de Habsburgers zelf, werden door hem in schilderijen of prenten vereeuwigd.

In het midden van de jaren dertig kwam de schilder Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) in dienst van Maria van Hongarije en Karel V.[23] Evenals Bernard van Orley was hij behalve schilder in de eerste plaats 'vinder', ontwerper van voorstellingen voor – meestal monumentale –

Afb. 73
Titiaan, 1488/1490-1576
Portret van Johan Frederik van Saksen
olieverf op doek, 1550-1551
Wenen, Kunsthistorisches Museum

Afb. 74
Antonis Mor van Dashorst, 1517-1547
Portret van Antoon Perrenot de Granvelle
olieverf op paneel, 1549
Wenen, Kunsthistorisches Museum

kunstwerken. Hij was een der belangrijkste ontwerpers van wandtapijten van zijn tijd en Maria van Hongarije bezat verschillende series waarvoor hij de ontwerptekeningen en de kartons had gemaakt. Coecke werd ook voor andere monumentale projecten als ontwerper ingezet. In 1538 leverde hij onder meer het ontwerp voor het reeds genoemde grote beeld van Karel V aan de gevel van het Brusselse paleis boven de toegang tot de grote trap.[24] Dit beeld werd vervaardigd door de beeldhouwer Jan Guilgot, die ook de twee beeldengroepen ter weerszijde uitvoerde, voorstellend de 'Werken van Hercules'. Vermoedelijk leverde Coecke ook hiervoor de ontwerptekeningen. In 1539-1540 werd naar zijn ontwerp door de schilder Frans Borreman een viertal schouwen in de nieuwe galerij van het paleis beschilderd met 'anticque figuren'.[25] Ook maakte Pieter Coecke in 1542-1543 een ontwerptekening voor het raam van Jan III van Portugal in de Sacramentskapel van de Sint-Goedelekerk (zie cat. 211).[26] Coecke bracht in 1539 een Nederlandstalige Vitruvius-bewerking op de markt en hij publiceerde vanaf dat jaar vertalingen van de architectuurtractaten van de Italiaanse architect Sebastiano Serlio (zie cat. 185 en 186). Deze vertalingen, waarvan één deel aan Maria van Hongarije was opgedragen, hebben, zoals in het vorige hoofdstuk werd besproken, een belangrijke rol gespeeld in het verspreidingsproces van renaissance-motieven in de Nederlandse kunst. Hetzelfde geldt voor het met houtsneden van zijn hand verluchte verslag van de Blijde Inkomst van prins Philips te Antwerpen in 1549 (cat. 189). Van het schilderwerk dat Coecke ongetwijfeld voor de landvoogdes heeft vervaardigd, is niets identificeerbaar bewaard gebleven.

In deze periode werkten enige schilders voor Maria van wie geen werk is overgeleverd, maar van wie bekend is dat zij vooral routineklussen voor het hof uitvoerden. Zij brachten decoratieve schilderingen aan in het Brusselse paleis en maakten kopieën naar portretten en andere schilderijen uit de verzameling van de landvoogdes. Naast de reeds genoemde Frans Borreman worden in de archivalia onder andere de schilders Willem Raes Persoenszone, Simon van den Noevele en Willem Schrots vermeld, van wie de laatste twee in vaste dienst van het hof

waren.[27] Verscheidene anonieme werken die in het Brusselse milieu zijn ontstaan, zijn aan deze kunstenaars toegeschreven, maar deze toeschrijvingen zijn alle speculatief.

De belangrijkste Nederlandse hofschilder van Maria van Hongarije in de jaren veertig en vijftig was Michiel Coxcie (1499-1592).[28] Na de dood van Bernard van Orley in 1541, leverde hij de ontwerptekeningen en de kartons voor de ramen in de Sint-Goedelekerk (zie afb. 67-70 en cat. 210-212).[29] In 1545 schilderde hij een portret van Christina van Denemarken, het nichtje van Maria van Hongarije dat regelmatig aan het Brusselse hof verbleef (zie cat. 142).[30] Omstreeks deze tijd trad Coxcie bij Maria in vaste dienst. Aan het eind van de jaren veertig werkte hij mee aan de decoratie van Maria's paleis te Binche (zie hierna). Maria van Hongarije nam, evenals haar broer, in 1556 een relatief groot aantal schilderijen van Coxcie's hand mee naar Spanje (zie cat. 225), waarvan een paneel met de voorstelling 'David onthoofdt Goliath' bewaard bleef (afb. 72).[31] In dit schilderij is goed te zien dat Coxcie in de jaren dertig langdurig in Rome verbleef: de compositie gaat terug op Michelangelo en ook andere kenmerken, zoals de anatomie, verraden een sterke invloed van de kunst van de Italiaanse hoogrenaissance. Coxcie was de eerste Nederlandse kunstenaar die deze stijl geheel beheerste en in de Nederlanden toepaste, daarmee tegemoetkomend aan de Habsburgse voorkeur voor kunstwerken in hoogrenaissance-stijl. Hij was eveneens een vooraanstaand ontwerper en kartonschilder voor wandtapijten. In opdracht van Maria van Hongarije maakte hij in 1550 voor Karel V ontwerpen voor een – voor zover bekend, nooit uitgevoerde – serie wandtapijten met als onderwerp de 'Overwinning van Karel V op de protestante keurvorsten'.[32] Het ontwerp van enkele tapijten uit Maria's bezit wordt op stilistische gronden aan Coxcie toegeschreven.

PORTRETTENGALERIJ

Een belangrijk onderdeel van de kunstverzameling van Maria van Hongarije was de portrettengalerij die in het Brusselse paleis was ondergebracht. Het belang dat Maria hieraan hechtte, wordt onderstreept door het feit dat veruit de meeste van de schilderijen die zij in 1556 meenam naar Spanje portretten waren. In de inventarissen die van haar bezittingen werden opgemaakt, worden onder meer twintig portretten door Titiaan en zes door Antonis Mor van Dashorst vermeld.[33] De reeks portretten bracht nagenoeg de gehele Habsburgse familie in beeld, maar daarnaast waren ook portretten opgenomen van hoge edelen en vorsten die niet aan het Habsburgse huis geparenteerd waren, zoals Johan Frederik van Saksen, de keurvorst die tijdens de Slag bij Mühlberg door de keizer gevangen was genomen en enige jaren te Brussel in gijzeling werd gehouden (afb. 73). In de portrettengalerij werd dus niet alleen de dynastie verheerlijkt, maar werd ook een van de belangrijkste overwinningen van Karel V gememoreerd. Een portret uit het bezit van Maria van Hongarije dat hetzelfde doel diende, is Titiaans beroemde ruiterportret uit 1548 van Karel V tijdens de Slag bij Mühlberg (afb. 75). In dit ruiterportret, dat eeuwenlang als voorbeeld in het genre zou dienen, is Karel V als militair triomfator voorgesteld, als verdediger van het katholieke geloof tegen de aanvallen van de aanhangers van de lutherse leer. Het was het grootste schilderij dat Maria naar Spanje liet overbrengen.

De Venetiaanse schilder Titiaan (1488/1490-1576) was ten tijde van Karel V ontegenzeggelijk de favoriete Habsburgse hofportrettist.[34] Karel V leerde hem in 1530 te Mantua kennen gedurende zijn verblijf in Noord-Italië ter gelegenheid van de keizerkroning te Bologna. Titiaan heeft toen voor de eerste maal een portret van de keizer geschilderd, een werk dat overigens niet bewaard bleef. In 1533 schilderde Titiaan het bekende portret van Karel V met hond (zie het vorige hoofdstuk, afb. 56), overigens naar een voorbeeld van Jakob Seisenegger uit 1532, dat zich nu in het Kunsthistorisches Museum te Wenen bevindt. De keizer stelde Titiaan in hofdienst aan en benoemde hem zelfs tot ridder. In de loop van de jaren veertig voerde Titiaan steeds meer opdrachten voor Maria van Hongarije uit. Toen alle leden van de Habsburgse familie in 1548

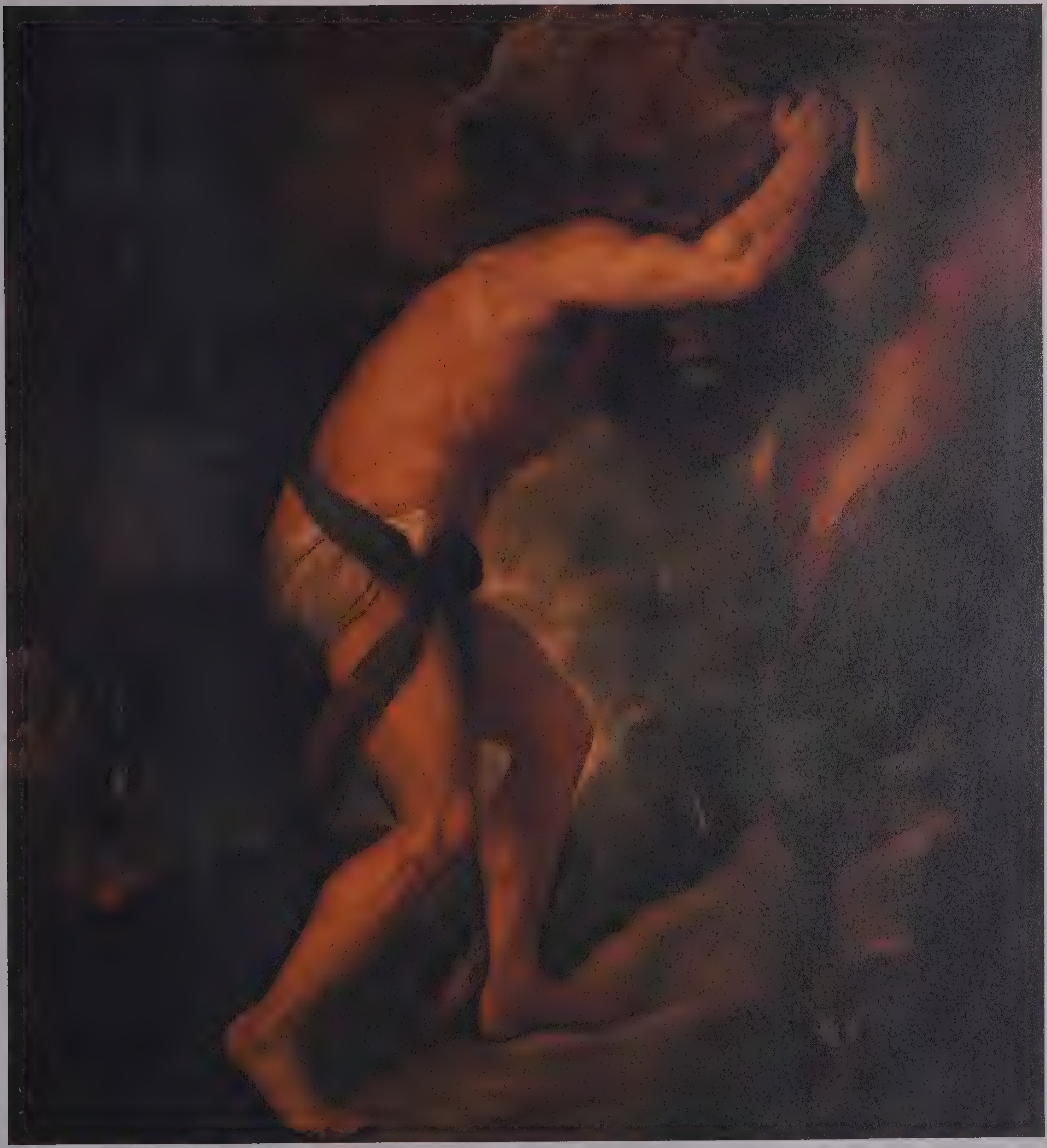
Afb. 75
Titiaan, 1488/1490-1576
Ruiterportret van Karel V tijdens de Slag bij Mühlberg
olieverf op doek, 1548
Madrid, Museo del Prado

Afb. 76
Antonis Mor van Dashorst, 1517-1547
Portret van Catharina van Oostenrijk
olieverf op paneel, 1552
Madrid, Museo del Prado

tijdens de Rijksdag te Augsburg waren verzameld, werden zij allen door Titiaan geportretteerd. Een groot deel van deze portretten was bestemd voor Maria van Hongarije en het waren vooral deze schilderijen die Maria in 1556 meenam naar Spanje (zie cat. 227-229). Helaas gingen de meeste van deze schilderijen in later eeuwen verloren, voornamelijk door brand. Van enkele van de portretten uit Maria's bezit bleven zestiende-eeuwse kopieën bewaard, aan de hand waarvan men zich toch een redelijk goed beeld kan vormen van dit deel van haar schilderijenverzameling.

Titiaans type staatsieportret, het kniestuk met de geportretteerde in driekwart profiel weergegeven, vond via het hof ook onder Nederlandse portretschilders navolging. De belangrijkste van hen was Antonis Mor van Dashorst (1516/1520-1575/1576), die omstreeks 1549 bij Maria van Hongarije en Karel V in dienst trad.[35] Hij was aan haar hof geïntroduceerd door de machtige staatsman Antoon Perrenot de Granvelle, bisschop van Atrecht en onder Maria van Hongarije reeds een van de meest invloedrijke personen aan het Brusselse hof. Granvelle, die in 1549 door Mor werd geportretteerd (afb. 74), was een bijzonder geletterd man en bovendien een groot kunstkenner.[36] Hij speelde een belangrijke rol als bemiddelaar tussen de Habsburgse vorsten en de kunstenaars die onder zijn protectie stonden. Verschillende van hen werden op zijn voorspraak toegelaten tot het Brusselse hof. Zijn vooruitstrevende, op Italië gerichte smaak komt onder meer tot uitdrukking in het renaissance-paleis dat hij omstreeks 1550 te Brussel liet bouwen. Dit aan het begin van deze eeuw gesloopte gebouw was het vroegste paleis in Italiaanse hoogrenaissance-stijl dat op Nederlands grondgebied verrees. Granvelle heeft een beslissende invloed gehad op de aan het Brusselse hof heersende artistieke voorkeuren.

Antonis Mor reisde in opdracht van Maria van Hongarije in 1550-1552 naar Spanje en Portugal, waar hij de daar verblijvende leden van het Habsburgse huis portretteerde (zie cat. 230). Een van de portretten die hij daar schilderde, was dat van Catharina van Oostenrijk, een zuster van Karel V, die met koning Jan III van Portugal gehuwd was (afb. 76). Dit fraaie hofportret van



Afb. 77
Titiaan, 1488/1490-1576
Sisyfus
olieverf op doek, 1548-1549
Madrid, Museo del Prado

de Habsburgse vorstin bevond zich vermoedelijk onder de bezittingen van Maria die in 1556 naar Spanje werden overgebracht.[37] In 1554 reisde Mor in opdracht van de keizer naar Engeland om daar koningin Maria Tudor te portretteren, met wie Philips II dat jaar in het huwelijk trad (zie cat. 231-232). In Brussel schilderde Mor de portretten van verschillende hoge edelen en andere vooraanstaande personen aan het hof. De vorstelijke connotatie die het voor hem kenmerkende – zoals gezegd op Titiaan geïnspireerde – compositieschema bezat, heeft er in hoge mate toe bijgedragen dat dit portrettype in de tweede helft van de zestiende eeuw in de

Nederlanden algemeen gangbaar werd. Antonis Mor was een van de meest geslaagde Nederlandse hofkunstenaars van de zestiende eeuw, hetgeen hij vooral dankte aan de opdrachten die hij voor Maria van Hongarije uitvoerde. Van zijn hand nam zij onder meer een portret van haar zuster Eleonora van Oostenrijk mee naar Spanje (cat. 230).

TITIAAN ALS HISTORIESCHILDER

Titiaan is niet alleen als portretschilder voor de Habsburgers actief geweest. De belangrijkste historiestukken die Maria van Hongarije in haar bezit had, werden eveneens door hem vervaardigd. Na 1548 liet zij de Venetiaan onder meer vier monumentale doeken maken met de zogenoemde 'Quattro Dannati' (de Vier Verdoemden, een thema ontleend aan Ovidius' *Metamorphoses*).[38] Deze stukken sierden een wand van de Grote Zaal van Maria's paleis te Binche. Voorgesteld waren Tityus, Sisyfus, Tantalus en Ixion, vier mythologische figuren die wegens hun vergrijpen tegen de goden tot een eeuwigdurende straf in de onderwereld waren veroordeeld. De onderwerpen vormden een toespeling op de bestraffing door de Habsburgse keizer van zijn tegenstanders, die immers ook tegen de door hem verdedigde goddelijke orde waren opgestaan. Van deze grote doeken bleven helaas alleen de 'Tityus' en de 'Sisyfus' bewaard (zie cat. 233 en afb. 77).

Een ander belangrijk figuurstuk dat Titiaan voor Maria van Hongarije schilderde, was de grote 'Noli me tangere' die in 1553 te Brussel arriveerde.[39] Dit doek verhuisde in 1556 met

Afb. 78
Titiaan, 1488/1490-1576
'Gloria' of Triomf van de Heilige Drieëenheid
olieverf op doek, 1551-1554
Madrid, Museo del Prado

Maria naar Spanje, waar het na haar dood op last van Philips II werd versneden wegens de slechte staat waarin het zich bevond. Van het origineel bleef slechts de Christuskop bewaard (nu in het Prado te Madrid). De getrouwe kopie die Alonso Sánchez Coello, hofschilder van Philips II, van het origineel in zijn oorspronkelijke toestand vervaardigde, vormt het enige getuigenis van de aanblik die de monumentale voorstelling eens bood (cat. 234).

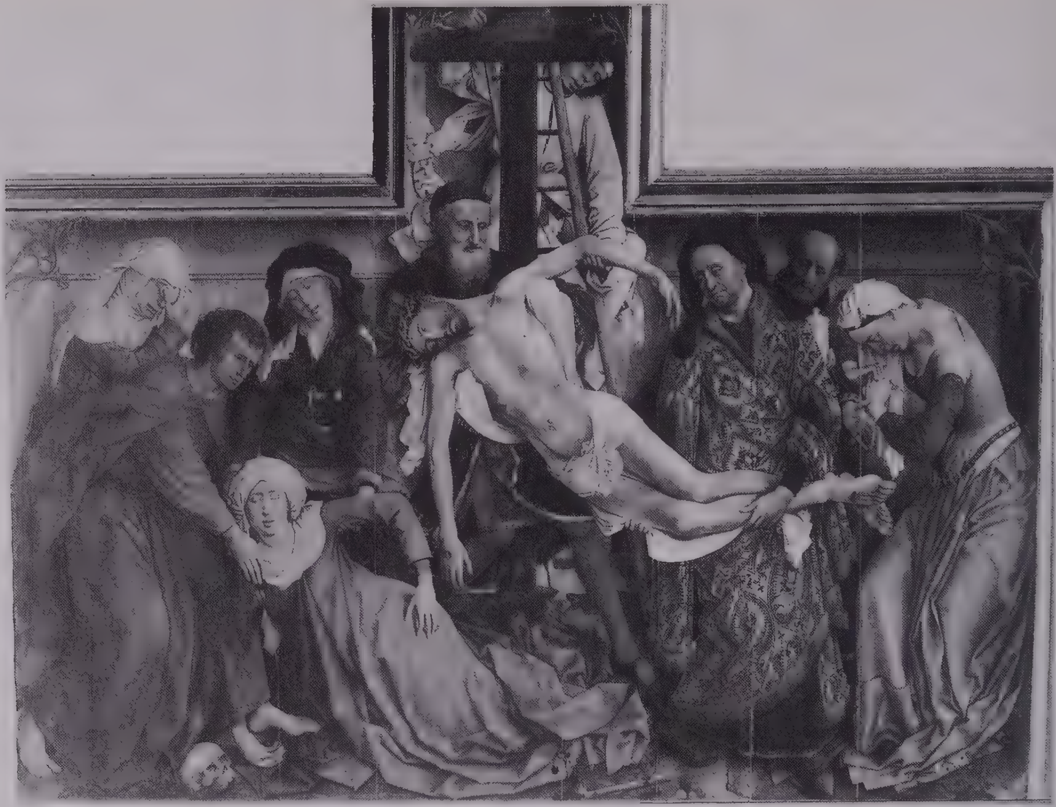
Zowel Titiaans portretten als zijn historiestukken hebben, ondanks hun korte aanwezigheid op Nederlandse bodem, een blijvende invloed gehad op de Nederlandse schilderkunst van de zestiende eeuw. De monumentale composities van Titiaans historiestukken werden gekopieerd en nagevolgd door Nederlandse schilders en vooral ook zijn figuurtypen werden in de tweede helft van de eeuw alom toegepast. De bekendheid van de voorstellingen werd aanmerkelijk vergroot, toen van enkele daarvan prenten werden verspreid, die op kosten van Titiaan zelf werden vervaardigd door de Nederlandse graveur Cornelis Cort.[40] Een mooi voorbeeld is de prent die Cort maakte van de 'Gloria' of 'Triomf van de Heilige Drieëenheid', het grote doek dat Karel V in 1551-1554 door Titiaan liet maken (cat. 235 en afb. 78). Dit schilderij nam Karel V mee naar het klooster te Yuste, waar het bestemd was om als altaarstuk te dienen boven het graf van de keizer, die er samen met enkele van zijn naaste familieleden – onder wie Maria van Hongarije – in aanbidding van de Heilige Drieëenheid op is afgebeeld.[41] Van de 'Tityus' uit het bezit van Maria van Hongarije werd door Cort eveneens een prent gestoken. Ontleningen aan beide composities zijn aan te wijzen in het werk van verschillende Nederlandse schilders. Met name Michiel Coxcie nam veel motieven van Titiaan over, waaronder diens Christuskop (zie cat. 225), die later een geijkt kenmerk zou worden van het werk van onder anderen Maarten de Vos en Ambrosius Francken.

Zoals hiervoor gezegd, vonden ook Titiaans portretten alom navolging in de Nederlandse schilderkunst. Het Brusselse hof kan daarom in artistiek opzicht als een belangrijke intermediair tussen Italië en de Nederlanden worden beschouwd. De voorkeur voor de Italiaanse hoogrenaissance-stijl, zoals die zich vooral tegen het einde van het bewind van Maria van Hongarije aan het Brusselse hof manifesteerde, heeft zich mede dankzij de hoge waardering daarvoor van vorstelijke zijde gestaag over de Nederlanden verspreid.

NEDERLANDSE KUNSTENAARS

Maar tegelijk mochten ook de meesterwerken van de Zuidnederlandse vijftiende-eeuwse schilderkunst zich in Habsburgse belangstelling verheugen. Op het altaar van de kapel van Maria's paleis te Binche prijkte in 1549 de befaamde 'Kruisafneming' van Rogier van der Weyden, die Maria van Hongarije van het Leuvense boogschuttersgilde had weten te kopen (nu in het Prado te Madrid, afb. 79).[42] In ruil hiervoor ontving de kerk van Onze-Lieve-Vrouwe van Ginderbuiten, waar het stuk sinds de jaren dertig van de vijftiende eeuw stond opgesteld, een geldbedrag, alsmede een nieuw orgel en een kopie van Rogiers schilderij van de hand van Michiel Coxcie. Toen Maria trachtte ook de zogenoemde 'Madonna Van der Paele' van Jan van Eyck uit 1434 te bemachtigen, stuitte zij echter op heftig verzet van het kerkbestuur van de Sint-Donaaskerk te Brugge, de toenmalige verblijfplaats van het schilderij (nu in de Stedelijke Musea te Brugge).[43] Hetzelfde overkwam Philips II toen hij pogingen ondernam het 'Lam-Gods'-retabel van Van Eyck van de Gentse Sint-Bavokerk te kopen. Uiteindelijk nam hij genoegen met een kopie, die wederom door Michiel Coxcie werd geschilderd.[44]

De beeldhouwers in dienst van het Habsburgse huis in de Nederlanden ten tijde van Karel V waren aanvankelijk vooral uit het Nederlands-Bourgondische cultuurgebied afkomstig. Jan Mone (ca. 1485-1550) uit Metz, die vanaf het midden van de jaren twintig de eretitel van keizerlijk hofkunstenaar mocht voeren, voltooide in 1541 het hoogaltaar voor de hofkapel van het Brusselse paleis (nu in de Sint-Michielskathedraal te Brussel, zie afb. 80).[45] Mone is terecht de



Afb. 79
Rogier van der Weyden,
1399/1400-1464
Kruisafneming
olieverf op paneel, ca. 1435
Madrid, Museo del Prado

vroegste renaissance-beeldhouwer in de Nederlanden genoemd. In het Brusselse altaar, maar ook in de talrijke grafmonumenten die hij sinds de jaren twintig voor verschillende leden van de hoge Zuidnederlandse adel had gemaakt, komt Mone's beheersing van het Italiaanse renaissance-idioom duidelijk naar voren. Aan hem wordt onder meer het dubbelportret in reliëf van Karel V en Isabella van Portugal toegeschreven, dat ter herinnering aan hun huwelijk in 1526 werd vervaardigd (cat. 236).

Jacques Dubroeucq (ca. 1505-1584) uit Bergen (Mons, Henegouwen) was de voornaamste Nederlandse renaissance-beeldhouwer van de volgende generatie en ook hij zou belangrijke Habsburgse opdrachten ontvangen.[46] Gedurende de jaren dertig verbleef hij te Rome, waar hij antieke sculpturen en de beeldhouwwerken van de Italiaanse hoogrenaissance heeft kunnen bestuderen. Dit heeft zijn manier van werken krachtig beïnvloed. Na in 1535 te Bergen te zijn teruggekeerd, maakte hij zijn eerste ontwerpen voor de decoratie van het koor en het oxaal in de Sint-Waltrudiskerk aldaar (zie cat. 195). Met de decoratie van deze kerk in de vorm van vooral albasten beelden en reliëfs in hoogrenaissance-stijl is Dubroeucq zijn hele leven lang bezig geweest. Voordat hij in de jaren veertig bij Maria van Hongarije in dienst trad, was Jean de Hennin, graaf van Boussu zijn beschermheer. Voor deze hoveling verbouwde Dubroeucq na 1539 diens kasteel te Boussu in renaissance-stijl. Vermoedelijk is Dubroeucq via Boussu met het hof te Brussel in contact gekomen. Vanaf het midden van de jaren veertig werkte hij aan de decoratie van de nieuwe paleizen van Maria van Hongarije te Binche en Mariemont (zie hierna). Als beloning voor zijn diensten ontving hij in 1555 de eretitel van keizerlijk hofkunstenaar. Van zijn hand nam Maria van Hongarije een portretbuste van haar zuster Eleonora van Oostenrijk mee naar Spanje (nu in het Prado te Madrid, zie afb. 81).[47]

Een beeldhouwer die in de Noordelijke Nederlanden de renaissance-stijl van Mone en Dubroeucq toepaste, was de uit Kamerijk afkomstige Colijn de Nole (werkzaam 1530-1555), die zijn atelier in Utrecht had.[48] Van zijn hand is onder meer de schouw met allegorische figuren in de Schepenzaal van het stadhuis te Kampen, waarvan de versiering deels in het teken staat van de verheerlijking van Karel V (zie cat. 243 en vorig hoofdstuk, afb. 59).

Afb. 80
Jan Mone, ca. 1485-1550
Retabel afkomstig uit de paleiskapel te Brussel
albast, 1541
Brussel, Sint-Michielskathedraal
(foto: ACL, Brussel)

ITALIAANSE BEELDHOUWERS

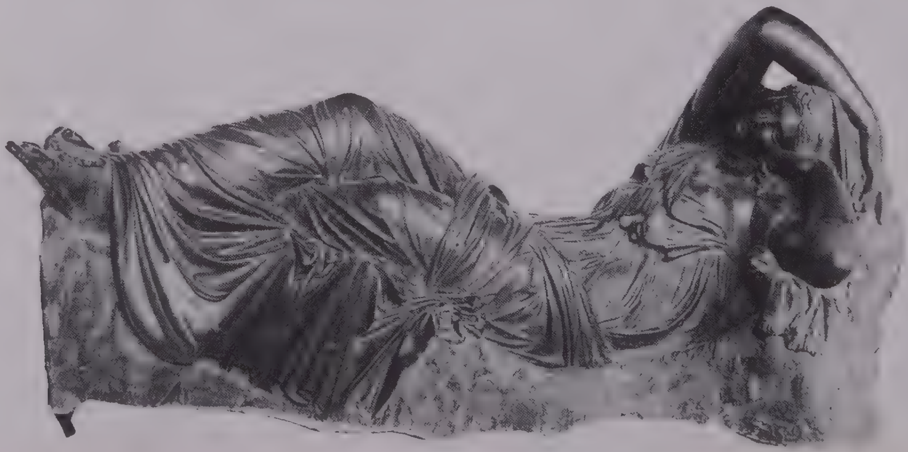
In het laatste decennium van het bewind van Maria van Hongarije maakte het Brusselse hof in toenemende mate gebruik van Italiaanse beeldhouwers. De Milanese beeldhouwer Leone Leoni (1509-1590) werd in 1546, wederom op voorspraak van Granvelle, tot hofkunstenaar van de keizer benoemd.[49] In 1549 reisde hij naar Brussel, waar zijn aanwezigheid er in hoge mate toe heeft bijgedragen dat de aan het hof heersende voorkeur voor antieke vormen ook in sculpturale vorm gestalte kreeg. Leoni was namelijk degene die ervoor zorgde dat Maria van Hongarije verschillende kopieën naar monumentaal beeldhouwwerk uit de Romeinse oudheid in haar bezit kreeg. Dergelijke kopieën in gips of brons waren in het midden van de zestiende eeuw, mede omdat het maken van gipsafgietsels zo'n tijdrovende bezigheid was en de eigenaren van de originelen daar niet altijd toestemming voor gaven, nog zeer kostbaar en zeldzaam. De met ontwerp en uitvoering van de stucdecoratie in het kasteel van Fontainebleau belaste Italiaanse kunstenaar Primaticcio was in 1540 in opdracht van koning Frans I naar Rome gereisd om daar afgietsels te laten maken van antieke beelden, waaronder de zogenoemde 'Cleopatra Belvedere' (zie afb. 82), 'Laokoon', de 'Apollo Belvedere', 'keizer Commodus als Hercules' en de 'Tiber'.[50] De gietvormen waren per boot naar Frankrijk verzonden, waar er te Fontainebleau bronzen afgietsels naar waren gemaakt, die een ereplaats in het slot ontvingen. Gedurende zijn verblijf in Brussel wist Leoni de landvoogdes ertoe te bewegen hem naar Parijs te laten gaan om daar enkele van Primaticcio's gietvormen te bemachtigen. Op deze wijze kwamen diverse kopieën naar antieke beelden in Maria's kasteel te Binche terecht.[51] De afgietsels van Primaticcio staan aan het begin van het verspreidingsproces van (kopieën naar) monumentaal antiek beeldhouwwerk ten noorden van de Alpen, een verschijnsel dat van groot belang geweest is voor de verbreiding van de renaissance-stijl in Europa. Maria's kasteel in Binche behoorde met Fontainebleau tot de weinige vorstelijke residenties buiten Italië waar zich op dat moment een belangrijke verzameling afgietsels bevond. Het verblijf van Leoni in de Nederlanden was van korte duur: tegen de zin van

Afb. 81
Jacques Dubroeucq, ca. 1505-1584
Portretbuste van Eleonora van Oostenrijk
marmer, 1550-1555
Madrid, Museo del Prado

Afb. 83
Leone Leoni, 1509-1590
Portretbuste van Maria van Hongarije
marmer, 1555-1560
Madrid, Museo del Prado

Maria maar met toestemming van de keizer keerde hij spoedig terug naar Milaan, voorzien van de opdracht om tien bronzen standbeelden en portretbustes te vervaardigen. Pas in 1556 werden deze prachtige beelden, na jaren van vertraging, in Brussel afgeleverd (afb. 1, cat. 132 en 244-245). Leone Leoni en zijn zoon Pompeo maakten verder nog verscheidene portretten in marmer van leden van het Habsburgse huis (zie cat. 246 en afb. 83), alsmede een groot aantal portretmedaillons.

Een andere Italiaanse beeldhouwer die rond 1550 in dienst kwam bij Maria van Hongarije, was de uit Napels afkomstige stucwerker Luca Lancia, een leerling van Jacopo Sansovino.[52] Lancia had tussen 1541 en 1547 onder Primaticcio meegewerkt aan de stucversieringen in Fontainebleau. Hij was voornamelijk aangesteld om de stucs in het paleis te Binche aan te brengen, uiteraard in Italiaanse renaissance-stijl. Ook was hij verantwoordelijk voor de 'anticquaiges' in gips waarmee het lustslot te Mariemont werd gedecoreerd. Deze directe connectie met Fontainebleau wat de decoratie van de paleizen te Binche en Mariemont betreft, is beslist geen toeval. Maria van



Afb. 82
Francesco Primaticcio, 1504-1570
Afgietsel van de zogenoemde Belvedere Cleopatra
brons, 1540-1543
Fontainebleau, Musée du Château

Hongarije en haar zuster Eleonora, getrouwd met de Franse koning Frans I, onderhielden voortdurend schriftelijk contact, waarbij zij elkaar tevens op de hoogte brachten van de jongste bouwactiviteiten. Na de dood van Frans I in 1547 nam Eleonora permanent haar intrek in het Brusselse paleis, hetgeen de aan het hof heersende voorkeuren zeker beïnvloed zal hebben. In 1556 is er in de hofrekeningen sprake van een houten model, in het bezit van Granvelle, van het Franse kasteel Chambord, dat kennelijk als voorbeeld moest dienen bij de bouw van het huis van Karel V in de Warande door Jacques Dubroeucq.[53] De rivaliteit tussen de keizer en de Franse koning, die elkaar in vertoon van pracht en praal zochten te overtreffen, heeft de bouw van Habsburgse paleizen in renaissance-stijl vermoedelijk krachtig gestimuleerd, zeker na 1540, toen Karel V de residenties van Frans I zelf in ogenschouw had kunnen nemen.

BINCHE

De bouw en decoratie van het paleis te Binche vormden misschien wel het belangrijkste artistieke project dat in opdracht van Maria van Hongarije werd uitgevoerd.[54] Het was een van de vroegste paleizen in renaissance-stijl in de Nederlanden en werd door tijdgenoten als een wereldwonder beschreven. Nadat het gebied rondom de stad Binche haar in 1545 door Karel V was geschonken, stelde Maria de beeldhouwer-architect Jacques Dubroeucq met de opdracht om voor deze plek een lustslot te ontwerpen. De bouw begon nog datzelfde jaar, waarbij vermoedelijk gebruik werd gemaakt van de funderingen van een ouder kasteel. Onder Dubroeucqs toezicht werkte een groot aantal Zuidnederlandse en Duitse metselaars en timmerlieden aan de uitvoering van de plannen die hij in overleg met en naar aanwijzingen van Maria van Hongarije had opgesteld. De bouw van de hoofdvleugel van het paleis werd in een verbazend kort tijdsbestek van nog geen vier jaar min of meer voltooid. Tussen 22 en 30 augustus 1549 vonden in en om het kasteel van Binche feestelijkheden plaats ter ere van prins Philips, die in dat jaar een reeks Blijde Inkomsten in de Nederlandse steden hield, waarbij hij door zijn vader als de nieuwe landsheer over de Nederlanden werd gepresenteerd. De feesten te Binche waren bedoeld als het hoogtepunt van deze tocht.[55] Uit de reisbeschrijvingen van Calvete de Estrella en Alvarez (zie cat. 188) blijkt dat ook de decoratie van de vertrekken in 1549 zo goed als gereed was. Uit de bouwrekeningen zijn de namen van de bij de bouw en de decoratie betrokken kunstenaars bekend. Voorts bleven twee tekeningen bewaard, die twee van de belangrijkste vertrekken in het paleis tonen gedurende de feesten van 1549 (cat. 213 en 214).[56] In materieel opzicht is er, op enige recentelijk blootgelegde funderingen na, niets van Binche bewaard gebleven: reeds in 1554 werd het kasteel door Franse troepen in brand gestoken en de ruïnes werden later gesloopt. De mobiele kostbaarheden, waaronder de wandtapijten en de grote doeken van Titiaan konden tijdig worden geëvacueerd, maar alle vaste versieringen van dit renaissancepaleis, waaronder de sculptuur van Dubroeucq en de fresco's van Coxcie, gingen bij de brand verloren.[57] Ook het lustslot te Mariemont dat Jacques Dubroeucq gelijktijdig met het paleis te Binche voor Maria van Hongarije had gebouwd, viel in 1554 ten prooi aan de vlammen.

Hoe zag het kasteel in Binche eruit ? Het werd omgeven door een grote muur met dikke torens. Wie door de toegangspoort binnenkwam, zag een complex van drie verdiepingen, waarvan de ingangspartij werd geflankeerd door hoge torens. Hierop prijkten bronzen beelden van Eolus en Mercurius. In een van de torens bevond zich de trap, in de andere de bibliotheek. Op de benedenverdieping kwam men direct in een groot vertrek, dat was behangen met wandtapijten waarop antieke scènes waren afgebeeld. Aan het einde van deze zaal bevond zich de ingang tot de paleiskapel. In deze in renaissance-stijl uitgevoerde kapel stond de 'Kruisafneming' van Rogier van der Weyden op het altaar. Via de trap in de toren kwam men op de eerste verdieping in een lange en brede galerij, waar aan de muren boven de eikehouten lambrizeringen fresco's van Michiel Coxcie waren aangebracht. Aan de courzijde werd de galerij verlicht door

grote vensters. Op deze galerij kwamen rijkbewerkte deuren uit die toegang gaven tot de logeervertrekken op deze verdieping en de woonvertrekken van Maria van Hongarije op de verdieping daarboven. Via een marmeren deurpartij met zuilen en een architraaf halverwege de galerij betrad men de grote feestzaal van het paleis.

Aan deze zaal was de meeste zorg besteed. Tegenover de ingang bevonden zich tussen de rijk met antikiserend stucwerk versierde ramen drie schilderijen: een 'Tityus' en een 'Sisyfus' van Titiaan en een 'Tantalus', vermoedelijk van de hand van Michiel Coxcie. (Titiaans 'Tantalus' en 'Ixion' zouden pas na 1549 in Binche arriveren, zie cat. 233.) Aan de ingangsmuur hing de tapijtenserie met de 'Zeven Hoofdzonden' naar ontwerp van Pieter Coecke van Aelst. De muren aan de korte zijden van de zaal waren bovenaan voorzien van een balustrade met daaronder een schouw in kostbare steensoorten, voorzien van een albasten medaillon, waarin de marmeren portretbuste van een Romeinse keizer was aangebracht, geflankeerd door grote wapenschilden van Maria van Hongarije in albast. Boven de balustrades waren de muren met fresco's van Coxcie versierd, voorstellend aan de ene zijde de 'Wedstrijd tussen Apollo en Marsyas' en daar tegenover het 'Villen van Marsyas'. Deze voorstellingen pasten, net als Titiaans 'Verdoemden' en de serie wandtapijten met de 'Zeven Hoofdzonden', in een iconografisch programma: ook Marsyas zondigde tegen het goddelijk gezag door Apollo uit te dagen voor een muzikale tweekamp, waarna hij evenmin zijn gerechte straf ontliep. Ook de voorstellingen van Jupiter en de door hem neergeslagen Phaëton die waren opgenomen in de troonbaldakijn in de zaal, pasten inhoudelijk geheel in dit programma, dat in zijn thematiek direct aansloot bij de frescodecoraties in de paleizen te Mantua en Genua met hun verwante Jupiter-iconografie (zie het voorgaande hoofdstuk). De schouwen, het renaissancistische cassettenplafond en de overige sculpturale decoratie in de zaal werden alle door of naar ontwerp van Dubroeucq uitgevoerd. De logeervertrekken bevonden zich aan weerszijden van deze feestzaal en zij waren uiterst weelderig gedecoreerd, onder meer met kostbare wandtapijten (zie hierna).

GOUD- EN ZILVERWERK

Een bijzondere zaal in het paleis was de zogenoemde Betoverde Kamer, waar gedekte tafels via een ingenieuze constructie uit het plafond zakten, de wijn in de vorm van bergbeekjes uit de muur stroomde en waarvan het plafond van een geschilderde sterrenhemel was voorzien. Op de tekening die van deze zaal bewaard bleef (cat. 214), is goed te zien welk een schat aan goud en zilver Maria van Hongarije bezat. Ook uit de hofrekeningen blijkt dat zij, evenals de meeste andere vorsten van haar tijd, astronomische bedragen spendeerde aan gouden en zilveren voorwerpen.[58] Honderden bekers, vazen, schalen en borden werden jaarlijks aangeschaft bij vooral Antwerpse edelsmeden en handelaren. Uiteraard hadden deze voorwerpen naast hun sierwaarde een prozaïsche functie: zij werden gebruikt als tafelzilver bij de talrijke overvloedige banketten en waren tevens beleggingsobject. In tijden van financiële nood kon het gouden en zilveren edelsmeedwerk vrij gemakkelijk worden verkocht (of omgesmolten en tot munt geslagen) en dit is de verklaring voor het relatief lage aantal edelmetalen voorwerpen uit Habsburgs bezit dat uit deze periode is overgeleverd.

In dienst van Maria was de Mechelse goudsmid Mark de Glasere, omstreeks 1538 opgevolgd door Pierre le Conte, welke beide kunstenaars regelmatig in de rekeningen voorkomen wanneer zij weer een lading kostbaarheden aan de landvoogdes hadden geleverd.[59] Rijk bewerkte, vergulde zilveren bekers met deksel, ingelegd met edelstenen en voorzien van het wapen van Maria worden tientallen keren genoemd, alsmede alle vormen van tafelzilver en curiosa als bijvoorbeeld een zilveren kooi voor de papegaai van de vorstin. Soms wordt vermeld dat de voorwerpen 'à fachon anticque' zijn versierd, waarmee gedoeld wordt op een bewerking in renaissance-stijl. Andere namen die genoemd worden, zijn onder andere die van de goud-

smeden Aert van Mossendorp uit Breda en Peeter Wolfganck uit Keulen, die in 1535-1536 werkten aan een rijkversierd zilveren hemelbed voor Maria van Hongarije.[60] Joris Weyer uit Antwerpen en Martin Desableaux uit Mechelen verkochten Maria enige stukken.[61] Daarnaast worden nogal wat edelsmeden genoemd die sieraden leverden aan het hof, vooral gouden kettingen, die dikwijls werden gebruikt als geschenk: onder anderen Christoffel Radnecker uit Brussel en Jan Vlieghere uit Brugge.[62] Ook vergulde zilveren bekers werden speciaal aangeschaft om cadeau te worden gedaan aan edelen en hofdames. Soms werd er een voorstelling op aangebracht om een belangrijke gebeurtenis te memoreren, zoals bijvoorbeeld de Slag bij Mühlberg op de beker van Maximiliaan van Egmond-Buren, vermoedelijk aan hem geschonken door Karel V (cat. 252).

De belangrijkste leveranciers van edelsmeedwerk waren gevestigd te Antwerpen, dat als centrum van edelsmeedkunst juist ten tijde van Maria van Hongarije in opkomst was en vanaf het midden van de zestiende eeuw een ongekende bloei doormaakte.[63] Is er wellicht een direct verband tussen deze bloei en de talrijke aankopen door het Brusselse hof? Er werden ook wel zilveren en gouden voorwerpen gekocht in Zuidduitse centra van edelsmeedkunst, zoals Neurenberg. Verscheidene van de in de hofrekeningen genoemde bekers waren gemaakt van struisvogeleieren, schelpen en andere exotische materialen. Juist in Antwerpen werd een bloeiende handel gedreven in dergelijke uitheemse voorwerpen, zoals Dürer in 1520 al signaleerde (hij kocht er onder meer twee buffelhoorns, een schildpad, twee ivoren zoutvaten en een aap).[64]

Van het gouden en zilveren vaatwerk uit het bezit van Maria van Hongarije zijn geen exemplaren geïdentificeerd. Toch kunnen we ons een goed beeld vormen van de rijkdommen die het hof van Maria van Hongarije herbergde door vaatwerk in ogenschouw te nemen dat heeft toebehoord aan hoge edelen ten tijde van haar bewind, bijvoorbeeld de bekers van de graven Antoon de Lalaing van Hoogstraten, Maximiliaan van Egmond-Buren en Jean de Hennin van Boussu (cat. 250-252).

WANDTAPIJTEN

Wandtapijten vormen het leeuwedeel van datgene wat materieel bewaard bleef van het kunstbezit van Maria van Hongarije. Zij nam het enorme aantal van tweehondervierenvijftig wandtapijten uit de Nederlanden mee naar Spanje, in de inventaris verdeeld over achtendertig nummers, die in sommige gevallen betrekking hebben op hele series en soms ook maar één tapijt omvatten.[65] Deze monumentale wandversieringen, die, zoals hiervoor reeds werd opgemerkt, een belangrijke functie als statussymbool bezaten, leggen getuigenis af van de pracht en praal die aan het hof van de landvoogdes hebben geheerst. Door deze wandtapijten van de allerhoogste kwaliteit, met hun rijke kleuren en kostbare materialen, moeten de paleisvertrekken te Brussel en Binche een overweldigende aanblik hebben geboden.

Wanneer we met Juan Christoval Calvete de Estrella en Vicente Alvarez in 1549 door de vorstelijke vertrekken van het paleis te Binche wandelen, krijgen we van dit schitterend vertoon van weelde een goed beeld.[66] Beide kroniekschrijvers leggen in hun beschrijvingen sterk de nadruk op de overvloedige aanwezigheid van textilia in het paleis, die voor hen kennelijk de ultieme uiting van koninklijke rijkdom waren. In de Grote Zaal was, zoals gezegd, de wandtapijtenserie met de 'Zeven Hoofdzonden' opgehangen (afb. 84). In de hoek rechtsachter op de tekening van de Grote Zaal (cat. 213) is op een brede estrade een kolossaal baldakijn zichtbaar, samengesteld uit tapijten, met, zo schrijft Alvarez, als hemel een voorstelling van Jupiter op een wolk en als rug een voorstelling van Phaëton die uit de zonnewagen stort. In dit ensemble was ook een voorstelling opgenomen van koning Nimrod die wordt gestraft voor de bouw van de Toren van Babel, welke evenals de 'Phaëton'- en 'Verdoemden'-voorstellingen als een verbeelding van de van godswege bestrafte hoogmoed moet worden geïnterpreteerd.

Afb. 84
Atelier Willem de Pannemaker, naar ontwerp van Pieter Coecke van Aelst, 1502-1550
Luxuria (de Wellust), wandtapijt uit de serie: De zeven hoofdzonden
Brussel, vóór 1544
Madrid, Palacio Real
(foto: Patrimonio Nacional, Madrid)

In een aangrenzend vertrek, aangeduid als antichambre van de keizerlijke logeervertrekken, hing de vermaarde wandtapijtenserie met het 'Liefdesverhaal van Vertumnus en Pomona', fonkelend van het hierin verwerkte goud- en zilverdraad. In deze kamer bevond zich, evenals in de Grote Zaal, een estrade, waarop de keizer, gezeten onder een troonhemel van goud- en zilverkleurige zijde, zijn maaltijden placht te nuttigen. De ruimte was verder opgesmukt met kostbare stoffen en geborduurde wandtapijten met grotesken. Evenals in de overige zalen was op verschillende plaatsen het wapen van Maria van Hongarije aangebracht, hier onder meer op een prachtig wapentapijt. Ook in het volgende vertrek waren de muren geheel behangen met wandtapijten waarin overvloedig goud en zilver was verwerkt. Voorgesteld waren scènes uit de Romeinse oudheid. Deze kamer, de slaapkamer van de keizer, wordt door Alvarez op een sprookjesachtige wijze beschreven als één groot kunstwerk. Het rijkbewerkte hemelbed dat hier stond, was behangen met verfijnde stoffen, waaronder goud- en zilverlaken en fluweel. Het was evenals een bijbehorende tafel en twee stoelen in zilver uitgevoerd en bezaaid met gouden medaillons. Het overige meubilair was rijk geornamenteerd met antieke motieven en afgewerkt met borduurwerk in de stijl van de wandtapijten. Hierop volgde nog een fraai versierde kamer, de garderobe, met aan de wanden zilver- en violetkleurige draperieën en wandtapijten, waaronder een monumentale voorstelling van een meer dan levensgrote 'David en Goliath'. Hierna kwam nog een kabinet dat was behangen met kostbare stoffen en wandtapijten met Romeinse onderwerpen. Aan de wanden stonden grote kledingkisten met gouden sloten. Overal in deze vertrekken was een gekroonde 'M' in de decoratie verwerkt. Hierop volgden nog twee van dergelijke kabinetten, alle versierd met rood en groen fluweel en vergulde ornamenten.

De vertrekken van Eleonora van Oostenrijk lagen aan het eind van de galerij op de eerste verdieping. In een vierkante zaal hing de wandtapijtenserie met de 'Geschiedenis van Tobias'. Deze zaal was verder versierd met drie gigantische hertegeweien, zoals die ook voorkwamen in paleizen in Duitsland en Oostenrijk. Vanuit een zijkamertje kon men door ramen in de fraai gedecoreerde paleiskapel kijken, waarvan de wanden eveneens met enkele 'Tobias'-wandtapijten waren behangen. Aansluitend volgde de eetzaal van Eleonora, behangen met wandtapijten vol

Afb. 85
Atelier Jan Ghieteels, naar ontwerp van Giulio Romano, 1499-1546
Hercules en de draak van de Hesperiden, wandtapijt uit de serie: De geschiedenis van Hercules
Brussel, vóór 1535
Madrid, Palacio Real
(foto: Patrimonio Nacional, Madrid)

goud en zilver. Ook hier bevond zich op een estrade een schitterende troonhemel, vervaardigd van violet- en bruinkleurig goud- en zilverlaken en rijk versierd met gouden en zilveren borduurwerk. In de slaapkamer met hemelbed bevond zich nog een troonhemel van brokaat en zilverlaken, op dezelfde wijze bewerkt als de beddehemel. Overal schitterde het goud en zilver in de textiele aankleding van dit vertrek.

Hetzelfde gold voor de vertrekken op de benedenverdieping, waar prins Philips logeerde. De hoofdzaal van de prinselijke logeervertrekken was gedecoreerd met de grote serie wandtapijten, voorstellend de 'Slag bij Pavia', die Karel V in 1531 ten geschenke had ontvangen van de Staten-Generaal. Wederom waren de zaal en de hierin geplaatste troonhemel overladen met goud- en zilverlaken, fluweel, zijde, satijn, taffetas en gouden en zilveren borduurwerk, hier en daar voorzien van de gekroonde letter 'M'. Ook het hemelbed was onwaarschijnlijk rijk gedecoreerd en het plafond van het vertrek was bedekt met Oosterse kleden. In het aangrenzende kabinet stonden dezelfde grote kisten met gouden hang- en sluitwerk als in de vertrekken op de eerste verdieping. Alle versieringen van het paleis te Binche worden door Alvarez en Calvete de Estrella, beiden

hovelingen die met de keizer en zijn zoon vele vorstelijke residenties hadden bezocht, beschreven als vormden zij tezamen een wereldwonder. De decoratie van het paleis van Maria van Hongarije was blijkbaar, ook naar zestiende-eeuwse maatstaven, iets heel bijzonders. De kroniekschrijvers spreken hun bewondering uit voor Maria, die erin was geslaagd dit schitterende paleis in enkele jaren te bouwen en met een ongekende luister te decoreren. Alvarez vermeldt dat de landvoogdes zelf meehielp aan het door haar hofdames uitgevoerde borduurwerk. In contrast tot alle schittering en vertoon van rijkdom, bewoonde Maria een appartement op de tweede verdieping, dat van alle ornamenten was ontdaan en in soberheid overeen kwam met haar altijd zwarte kleding.

Blijkens de inventaris van Maria's bezittingen die in 1556 naar Spanje werden overgebracht, bestond een groot deel van haar wandtapijtenverzameling uit verdures, tapijten met florale en vegetatieve motieven.[67] Daarvan waren er enkele voorzien van koninklijke wapens.[68] Ook komen talrijke andere tapijten met een hoofdzakelijk decoratieve voorstelling in de inventaris voor, zoals grotesken-tapijten, waarvan de voorstelling bestaat uit antieke ornamenten die geïnspireerd zijn op de – aan het begin van de zestiende eeuw ontdekte – wandschilderingen in het Gouden Huis van Nero te Rome.[69] Het is opmerkelijk hoeveel wandtapijten een antieke iconografie hebben. Behalve de genoemde grotesken-tapijten worden de volgende series vermeld met voorstellingen ontleend aan de antieke mythologie of de Romeinse geschiedenis: twaalf 'Hercules'-tapijten, zeven 'Aeneas'-tapijten, nog eens negen 'Aeneas'-tapijten, twee 'Calisto'-tapijten, twaalf 'Cupido-en-Psyche'-tapijten, zeven 'Scipio'-tapijten, tien 'Venus'-tapijten, acht 'Paris'-tapijten, nog eens twee 'Venus'-tapijten, twee 'Coriolanus'-tapijten, twee 'Actaeon'-tapijten, één 'Calisto'-tapijt en twee 'Psyche'-tapijten.[70]

De vele antieke thema's tonen de belangstelling voor de klassieke oudheid bij de opdrachtgeefster, die ook naar voren komt uit de opdracht bij Coeckes vertaling van Serlio's boek over Romeinse antiquiteiten (zie cat. 186) en de vervaardiging van afgietsels naar monumentale Romeinse beelden ter decoratie van de paleizen te Binche en Mariemont. Toch moeten bij die zienswijze enige kanttekeningen worden geplaatst. Voorstellingen ontleend aan de antieke mythologie en geschiedenis, zoals de daden van Hercules of Alexander de Grote, kwamen ook op vijftiende-eeuwse wandtapijten al veelvuldig voor. Zij dienen te worden geïnterpreteerd als middel tot machtslegitimering in hun verwijzing naar illustere figuren uit het verleden (die dikwijls als voorouders in de vorstelijke stambomen waren opgenomen) en tevens als vorstenspiegel, als aansporing aan de vorst om deze voorbeelden van deugdzaamheid en moed na te volgen. De 'Hercules'-, 'Scipio'- en 'Coriolanus'-series in het bezit van Maria van Hongarije kunnen in dit licht worden bezien, waarbij nog bedacht moet worden dat Hercules-voorstellingen een bijzondere betekenis voor de Habsburgers hadden: Hercules was als personificatie van Kracht en Deugdzaamheid een steeds weerkerende figuur in de Habsburgse iconografie. Karel V maakte een Hercules-motief zelfs tot zijn persoonlijk embleem (zie het vorige hoofdstuk). De aanwezigheid van de 'Hercules'-serie in de bezittingen van Maria van Hongarije blijkt in kunsthistorisch opzicht van groot belang te zijn geweest (zie hierna). Hoewel de 'eerste oplage' van de 'Scipio'-serie voor koning Frans I werd vervaardigd en de serie die Maria in haar bezit had hiervan slechts een gedeeltelijke reprise vormde, boden ook de 'Scipio'-voorstellingen een passend decor voor de Habsburgse keizer en zijn familieleden. Scipio Africanus, de verwoester van Carthago, was immers de Romeinse veldheer waar Karel V na zijn verovering van Tunis in 1535 voortdurend mee werd vergeleken. Zelfs aan de nadrukkelijke voorkeur voor scènes met Aeneas en Venus zou een politieke uitleg kunnen worden gegeven. Aeneas, zoon van Venus, die uit het brandende Troje vluchtte en via veel omzwervingen in Italië aanlandde, gold als stamvader van de Romeinen en werd door de antieke keizers als een persoonlijke voorouder beschouwd. De Aeneas-series vormden dus een geschikt decor voor een Habsburgse vorst die zich in alle opzichten als opvolger van de grote Romeinse keizers wenste te presenteren. Het is in dit verband opmerkelijk, dat bijna alle tapijten met antieke Romeinse voorstellingen in het paleis te Binche zich bevonden in de logeervertrekken van de keizer.

In de inventaris van 1556 worden voorts de volgende wandtapijtenseries met bijbelse voorstellingen vermeld: drie 'Ester'-tapijten, tien 'Mozes'-tapijten, nog vier 'Mozes'-tapijten, acht 'Tobias'-tapijten, één 'Credo'-tapijt, vier 'Adam-en-Eva'-tapijten en zeven 'Paulus'-tapijten. Daarnaast worden genoemd: zes 'Vrouwenstad'-tapijten, zeven 'Hoofdzonden'-tapijten en twaalf tapijten met de 'Overwinning van Tunis door Karel V'.[71] Al deze series behoorden tot de meest befaamde die in de zestiende eeuw werden vervaardigd. Vooral de 'Mozes'-, 'Tobias'-, 'Paulus'-'Hoofdzonden'- en 'Hercules'-series werden telkenmale opnieuw vervaardigd naar kartons die soms van het ene atelier naar het andere werden doorverkocht. Exemplaren van deze series vonden een ruime verspreiding over de Europese vorstenhoven, waarbij het dikwijls bijzonder lastig is uit te maken welke set als de editio princeps, de 'eerste oplage' moet worden beschouwd. Behalve in de verzameling van het Patrimonio Nacional te Madrid bevinden veel van de genoemde series zich eveneens in de omvangrijke wandtapijtencollecties in Wenen en München, waarbij telkens kleine veranderingen in de voorstellingen voorkomen.

AANKOPEN EN OPDRACHTEN

In de hofrekeningen van Maria van Hongarije zijn diverse aankopen van wandtapijten genoteerd. Van de volgende series met een identificeerbare voorstelling is bekend wanneer ze aan Maria van Hongarije werden geleverd: in 1535 een twaalfdelige 'Hercules'-serie door de Brusselse tapissier Willem Dermoyen voor 1512 pond; in 1538 verschillende verdures door de Antwerpse handelaar Joris van den Eede voor 622 pond; in 1539 een 'Paris'-serie door de Brusselse tapissiers Hendrik, Jan en Willem de Pannemaker voor 785 pond; in 1544 een serie met de 'Zeven Hoofdzonden' door de Antwerpse handelaar Pieter van de Walle voor 2752 pond; in 1544 een 'Scipio'-serie door de Antwerpse handelaar Erasmus Schetz voor 3672 pond; in 1547 een 'Tobias'-serie door Erasmus Schetz voor 810 pond; in 1548 een tapijt uit een 'Vertumnus en Pomona'-serie door Willem de Pannemaker voor 170 pond.[72]

Van de tapijten die Maria zelf heeft verworven, bleven te Madrid exemplaren bewaard uit de series: 'Coriolanus' (Brussels atelier, 1530-1540), 'Vertumnus en Pomona' (Atelier Willem de Pannemaker, vóór 1548), 'Zeven Hoofdzonden' (Atelier Willem de Pannemaker, vóór 1544, zie afb. 84), 'Hercules' (Atelier Jan Ghieteels, vóór 1535, zie afb. 85), twee maal 'Mozes' (Atelier Joost van Herssele, 1535-1545, en Brussels atelier, 1530-1540), 'Scipio' (Brussels atelier, vóór 1544, zie afb. 86), 'Paulus' (Brussels atelier, 1535-1545, zie cat. 215-216), 'Tobias' (Brussels atelier, vóór 1547), 'Venus' (Brussels atelier, 1540-1550, zie cat. 217) en 'Aeneas' (Atelier Cornelis de Ronde, 1540-1550, zie afb. 87).[73]

Aan de problematiek die nagenoeg alle series aankleeft betreffende de identificatie van de ontwerpers of de kartonschilders, moet ik hier goeddeels voorbijgaan. De toeschrijving van de 'Zeven-Hoofdzonden'- en 'Paulus'-series aan Pieter Coecke van Aelst is algemeen aanvaard (zie cat. 215-216).[74] Aan enkele series is op stilistische gronden de naam van Michiel Coxcie verbonden. De 'Scipio'-serie werd ontworpen door Giulio Romano, terwijl ook verschillende andere series een Italiaanse ontwerper doen vermoeden. Aan één serie wil ik hier speciale aandacht schenken, omdat het grote kunsthistorische belang daarvan dankzij de vondst van de aankoopdatum eerst nu duidelijk is geworden. De 'Hercules'-serie, waarvan de editio princeps altijd omstreeks 1550 is gedateerd, werd blijkens de hofrekeningen reeds in 1535 als eerste grote tapijtaankoop van Maria van Hongarije aan het Brusselse hof geleverd. Van de twaalf tapijten die de serie eens telde, bleven er zes bewaard (afb. 85). De stijl waarin de serie is uitgevoerd, is die van de Italiaanse hoogrenaissance of meer specifiek: die van Giulio Romano, de Rafael-medewerker die in het Vaticaan onder meer de leiding had over de frescobeschildering van de Sala di Costantino en die vanaf het midden van de jaren twintig werkte voor de Gonzaga's te Mantua.

In 1535 waren er in de Nederlanden nog geen kunstenaars werkzaam die de stijl beheersten

Afb. 86
Brussels atelier, naar ontwerp van Giulio Romano, 1499-1546
Het banket, wandtapijt uit de serie: De geschiedenis van Scipio
vóór 1544
Madrid, Palacio Real
(foto: Patrimonio Nacional, Madrid)

van Giulio Romano, met zijn zware anatomie en tegelijk gracieuze houdingen. Pas vanaf 1540 gaan enkele Nederlandse schilders, met de in Rome gevormde Michiel Coxcie voorop, deze stijl in de Nederlanden imiteren, tot hij omstreeks 1550 algemeen in zwang is gekomen. De ontwerper van de 'Hercules'-serie van 1535 moet dus een Italiaanse kunstenaar zijn geweest. Vergelijking van de serie met werken van Giulio Romano die in hun monumentaliteit met de tapijten overeenkomen, zoals diens fresco's in het Vaticaans paleis en het Palazzo del Tè in Mantua, maakt naar mijn mening duidelijk dat het ontwerp van deze serie van niemand anders kan zijn dan van Giulio Romano zelf. In dezelfde periode maakte Giulio Romano de ontwerpen voor de omvangrijke 'Scipio'-serie, bestemd voor Frans I. Hierbij werden de kartons naar diens ontwerpen te Brussel geschilderd om daar – overigens nadat zij door Frans I persoonlijk waren gefiatteerd – te worden geweven. Karel V heeft Giulio Romano aan het begin van de jaren dertig meermalen te Mantua ontmoet, onder andere in 1532 (zie het vorige hoofdstuk). Bij die gelegenheid moet de keizer uit naam van Maria van Hongarije aan Giulio Romano de opdracht hebben gegeven tot het ontwerp van de twaalfdelige serie met haar typisch Habsburgse thematiek.[75] Ten tijde van de voltooiing van Giulio's beroemde fresco's in het Palazzo del Tè, was dus in het Brusselse paleis al een zaal volledig met diens monumentale voorstellingen versierd. Dit werpt een geheel nieuw licht op de chronologie van de verspreiding van de hoogrenaissance-stijl in de Nederlanden in het algemeen en die van Zuidnederlandse wandtapijten in de zogeheten Coxcie-stijl in het bijzonder.

In Brussel werkten Italianen die als adviseurs bij de vervaardiging van (kartons voor)

Afb. 87
Atelier Cornelis de Ronde, naar Italiaans ontwerp (?)
Aeneas voor Dido, wandtapijt uit de serie: De geschiedenis van Aeneas
Brussel, 1540-1550
Madrid, Palacio Real
(foto: Patrimonio Nacional, Madrid)

wandtapijten naar Italiaans ontwerp betrokken waren. Tommaso Vincidor kwam in dit verband al eerder ter sprake (zie het vorige hoofdstuk).[76] In de jaren veertig is het verblijf in Brussel gedocumenteerd van een Italiaanse schilder, aangeduid als 'Johan Baptista de Cremona', die als deskundige voor het hof kunstwerken in renaissance-stijl keurde, in 1540 bijvoorbeeld de vier door Frans Borreman beschilderde schouwen in het Brusselse paleis. Hij trad eveneens als expert op bij de beoordeling van kartons voor wandtapijten, onder andere voor de grote 'Tunis'-serie, en hij had verscheidene leerlingen, die, naar aangenomen mag worden, voornamelijk tot kartonschilders werden opgeleid.[77] De hoeveelheid in Brussel aanwezig beeldmateriaal van Italiaanse makelij ten dienste van de tapijtindustrie moet buitengewoon groot zijn geweest. Aan het begin van deze ontwikkeling stonden Rafaels beroemde kartons voor de wandtapijten met de 'Handelingen van de Apostelen' die paus Leo X in de jaren 1517-1519 in het Brusselse atelier van de wever Pieter van Aelst liet maken.[78] Van deze serie, maar meer nog van de latere series naar Italiaans ontwerp, waaronder de bovengenoemde 'Hercules'- en 'Scipio'-series, is de invloed in het werk van Nederlandse kunstenaars duidelijk waarneembaar.

De antieke onderwerpen van de wandtapijten boden volop gelegenheid tot toepassing van antikiserende beeldmotieven. Op veel van de tapijten van Maria van Hongarije worden de voorstellingen beheerst door grootse architectonische decors in renaissance-stijl. Op de vorstelijke connotaties die deze vormen mede in zwang deden komen, is in het voorgaande hoofdstuk uitvoerig ingegaan. Als weinig andere objecten uit de bezittingen van Maria van

Hongarije tonen de wandtapijten de aan haar hof heersende voorkeur voor kunst in Italiaanse hoogrenaissance-stijl zoals die ook valt waar te nemen aan andere Europese vorstenhoven uit het midden van de zestiende eeuw. Er kan gesproken worden van een internationale hofstijl, die zich via de supra-nationale onderlinge contacten van de diverse vorstenhoven heeft kunnen verspreiden. Wandtapijten hebben een beslissende rol in de unificatie van deze in Italië ontwikkelde hofstijl gespeeld, waarbij de stad Brussel als productiecentrum een belangrijke scharnierfunctie heeft vervuld. Via de Zuidnederlandse wandtapijten, die reeds gedurende de hele vijftiende eeuw een aan alle Europese hoven gewild luxe-artikel waren geweest, werden monumentale voorstellingen van Italiaanse en Nederlandse renaissance-kunstenaars in heel Europa gemeengoed.

Terwijl de grote weefateliers alle in Brussel waren gevestigd, was de verkoop van wandtapijten voornamelijk in handen van kapitaalkrachtige handelaren te Antwerpen. Zij droegen de financiële risico's en coördineerden de productie. Te Antwerpen kwamen vertegenwoordigers van de Europese vorstenhuizen hun tapijt-inkopen doen. Ook Maria van Hongarije lijkt veel van haar wandtapijten 'op de vrije markt' te hebben gekocht. Het feit dat vooraanstaande hofschilders als Bernard van Orley, Pieter Coecke van Aelst en Michiel Coxcie veel van de ontwerpen (en soms ook de kartons) voor deze tapijten leverden, doet echter vermoeden dat aan de aankoop van veel tapijten door het hof bij Antwerpse handelaren en Brusselse tapijtwevers instructies van de Habsburgse kopers vooraf zijn gegaan. Zoals de 'Hercules'-serie laat zien, moet een deel van wat bij gebrek aan documenten een aankoop lijkt, zijn voortgekomen uit een opdracht van het hof. Het is ook eigenlijk niet goed denkbaar dat een tapijthandelaar of wever de vereiste kapitale investering zou doen zonder er tevoren van verzekerd te zijn dat hij zijn kostbare waar zou kunnen slijten. Ik vermoed dan ook, dat aan de totstandkoning van vele, zo niet alle door Maria van Hongarije aangekochte wandtapijten opdrachten van het hof ten grondslag hebben gelegen.

Het spreekt vanzelf dat bij opdrachten voor wandtapijten die rechtstreeks door het hof werden verstrekt, de Brusselse hofschilders als ontwerpers en/of kartonschilders betrokken werden. Michiel Coxcie ontving in 1550 een betaling voor het maken van een serie ontwerptekeningen voor wandtapijten waarop de 'overwinning van Karel V op de Duitse keurvorsten' was afgebeeld.[79] Voor zover bekend, werd deze serie nooit uitgevoerd. Een tapijtenserie die gezien de iconografie het product van een opdracht van het Brusselse hof geweest moet zijn, is de beroemde reeks met de 'Jachten van Maximiliaan' (zie cat. 150). Deze serie werd aan het begin van de jaren dertig van de zestiende eeuw – hoogstwaarschijnlijk naar ontwerp van de hofschilder Bernard van Orley – te Brussel geweven. Het belangrijkste project in dit verband was ongetwijfeld de productie van de serie met de 'Verovering van Tunis door Karel V' (nu in het Palacio Real te Madrid, kartons in het Kunsthistorisches Museum te Wenen, zie afb. 66 en 88; cat. 202).[80] Deze serie werd vervaardigd in opdracht van de keizer, maar Maria van Hongarije had de supervisie over dit gigantische project, over de voortgang waarvan zij haar broer voortdurend per brief op de hoogte hield. In 1546 ontving de hofschilder Jan Cornelisz. Vermeyen de opdracht om op basis van ontwerptekeningen die waren goedgekeurd door de keizer, een serie kartons te schilderen, waarnaar de Brusselse tapissier Willem de Pannemaker, op basis van een gedetailleerd contract uit 1548, de tapijten zou weven. In 1554 werd de serie, de kostbaarste die in de zestiende eeuw werd vervaardigd, voltooid. Uit de documenten blijkt hoeveel waarde de keizer aan deze tapijten hechtte. Elke fase van het productieproces werd door het hof nauwlettend gecontroleerd, als betrof het een zaak van staatsbelang. De serie zou dan ook regelmatig een belangrijke ceremoniële functie vervullen, onder meer tijdens het huwelijk van Philips II en Maria Tudor in 1554, ter gelegenheid waarvan de juist gereedgekomen serie naar Londen werd overgebracht. Naast betalingen voor afgeleverd werk ontving Willem de Pannemaker uit naam van de keizer een levenslang pensioen als beloning. Maria van Hongarije liet voor zichzelf een verkleinde versie van de serie maken, die in de inventaris van haar bezittingen wordt vermeld, maar in later eeuwen verloren ging.[81]

Behalve door hun omvangrijke opdrachten en aankopen, hebben de Habsburgers ook als

wetgevers hun stempel op de Brusselse tapijtindustrie gedrukt. Nadat reeds in 1528 de stad Brussel ter bescherming van de eigen productie het aanbrengen van een wevers- en stadsmerk in de tapijten verplicht had gesteld, werd in 1544 door Karel V, na herhaalde klachten uit het buitenland over inferieure tapijten, een keur uitgevaardigd waarmee de tapijtindustrie nog strenger werd gereguleerd.[82] In deze Generale Ordonnantie waren naast de verplichting tot het aanbrengen van merken, die nu voor alle steden gold, tientallen bepalingen opgenomen over de kwaliteit van de gebruikte materialen, de personele bezetting van het atelier en de wijze van verhandelen. Vooral belangrijk was het strikte verbod op bijschilderen van de tapijten, een veel voorkomende praktijk die de reputatie van de Zuidnederlandse ateliers danig had geschaad. Hoewel de bepalingen zo streng waren dat de handhaving van de keur nauwelijks mogelijk was, heeft de Habsburgse wetgeving aan de instandhouding van de hoge kwaliteit van de Brusselse tapijtkunst bijgedragen. Er was dan ook een groot economisch belang mee gemoeid: Brusselse wandtapijten behoorden tot de voornaamste uitvoerproducten van de Nederlanden en alleen al in Brussel waren honderden mensen in deze sector werkzaam.

MARIA'S MECENAAT

De relatie tussen het mecenaat van de Habsburgers in de Nederlanden en de bloei van de zestiende-eeuwse tapijtkunst verdient een uitvoeriger bestudering dan in dit korte bestek mogelijk is. Ook het mecenaat van Maria van Hongarije kon in het voorgaande slechts zeer summier worden geschetst. Toch kunnen op grond daarvan wel enkele grote lijnen worden aangegeven, waarlangs dit mecenaat zich gedurende Maria's bewind heeft ontwikkeld. Kort na haar aantreden als landvoogdes waren de opdrachten aan kunstenaars gering in aantal. De nalatenschap van Margaretha van Oostenrijk was kennelijk toereikend om in de eerste noden bij de decoratie van de Brusselse residentie te voorzien. Naarmate de bouwactiviteiten op de Coudenberg toenamen, groeide de behoefte aan nieuwe kunstwerken. Vooral ook de bouw van de nieuwe paleizen te Binche en Mariemont in de tweede helft van jaren veertig vormde een krachtige stimulans voor de aanschaf van talrijke luxe-artikelen, bestemd om de paleisinterieurs een bij hun representatieve functie passende aankleding te verlenen. Deze ontwikkeling manifesteerde zich vooral op het textiele vlak: tientallen kostbare wandtapijtenseries werden aangeschaft, terwijl ook de grote hoeveelheden peperdure stof die in de hofrekeningen voorkomen, voor de verfraaiing van de nieuwe paleiszalen werden aangewend.

Schilderijen werden, zeker aan het begin van Maria's bewind, nauwelijks besteld. Pas in de loop van de jaren veertig is sprake van belangrijke opdrachten aan schilders, zij het dat deze werden verstrekt aan een relatief beperkte groep. Het merendeel van de schilderijen die in opdracht van Maria van Hongarije werden vervaardigd, bestond uit portretten van familieleden. Gezien het grote aantal dat zij hiervan meenam naar Spanje, was zij zeer aan deze objecten gehecht. In de portretten is een ontwikkeling waarneembaar die ook in andere onderdelen van haar mecenaat valt aan te wijzen: in de jaren veertig groeide het aantal opdrachten aan Italiaanse hoogrenaissance-kunstenaars en werden nog slechts opdrachten verstrekt aan Nederlandse kunstenaars die het nieuwe vormenidioom beheersten. Titiaan werd de grote favoriet en diens stijl de norm. Zijn portretkunst werd nagevolgd door Antonis Mor en zijn historiestukken vormden het model voor Nederlandse hofschilders als Michiel Coxcie. 1548 was wat dit betreft een cruciaal jaar: de politiek zo belangrijke Rijksdag te Augsburg, waar Maria van Hongarije Titiaan ontmoette, werd gevolgd door een periode waarin een continue stroom schilderijen van Venetië naar Brussel kwam, waar zich nu ook de keizer had gevestigd. Het lijkt erop dat het Habsburgs triomfalisme na de overwinning op de protestante keurvorsten in 1547 nog slechts in het grootse gebaar en de brede verfstreken van Titiaan kon worden uitgedrukt. De kleine, intieme paneeltjes van Orley en Vermeyen maakten plaats voor de monumentale, waarlijk

Afb. 88
Jan Cornelisz. Vermeyen,
1500-1559
Ontscheping bij de Kaap van Carthago
detail van een karton voor de wandtapijtenserie 'De verovering van Tunis'
houtskool en waterverf op papier,
1548-1550
Wenen, Kunsthistorisches Museum

vorstelijke staatsieportretten van Titiaan die, zoals Maria van Hongarije in een van haar brieven zelf opmerkt, bedoeld waren om van een afstand bekeken te worden. Ook in de sculpturale portretkunst is deze triomfalistische tendens aanwezig, vooral in de portretbustes van de Italiaanse beeldhouwer Leone Leoni. Uit diens levensgrote beelden komt een kracht en een vorstelijke uitstraling naar voren, die de eerdere portretten van noordelijke beeldhouwers als Conrad Meyt en Jan Mone missen.

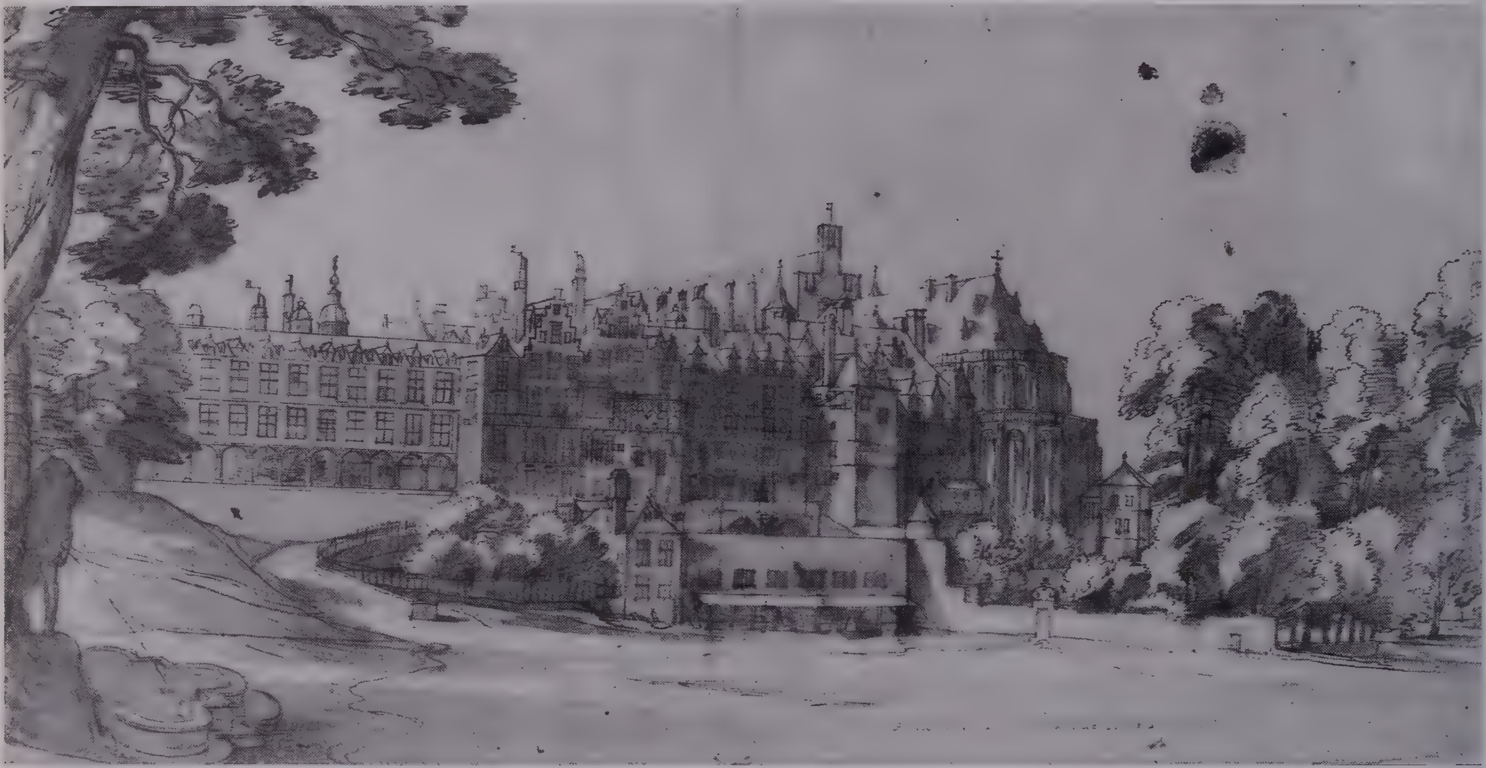
In het algemeen kan in de historiestukken ditzelfde verschijnsel worden waargenomen. Voor zover bekend werden er aan het begin van Maria's bewind geen noemenswaardige opdrachten voor schilderijen verstrekt. In ieder geval was er op dit terrein niet één opdracht die het belang van de door Giulio Romano ontworpen 'Hercules'-tapijten evenaarde. Pas in de loop van de jaren veertig ontving Titiaan een aantal grote opdrachten, waaronder de monumentale doeken voor het paleis te Binche. De stijl waarin deze werken zijn uitgevoerd is niet alleen renaissancistisch te noemen: het zijn in hun figuurweergave de meest krachtige, Michelangeleske stukken die Titiaan ooit schilderde. Ook in de iconografie is de triomfalistische toon aanwezig: het iconografisch programma van de Grote Zaal te Binche, met de sterke nadruk op verslagen en gestrafte tegenstanders van het goddelijk gezag, is illustratief voor de onderwerpskeuze die aan het Habsburgse hof werd geprefereerd. Wat de Nederlandse schilders betreft wist, voor zover bekend, eigenlijk alleen Michiel Coxcie opdrachten voor grote historiestukken te verwerven, louter dankzij zijn vroegtijdige beheersing van het vormenrepertoire van de Italiaanse hoog-renaissance en zijn vaardigheid om de stijl van Giulio Romano en Titiaan te imiteren. Zijn Michelangeleske 'David onthoofdt Goliath', een van de weinige historiestukken die Maria

meenam naar Spanje, paste niet alleen stilistisch, maar ook iconografisch wederom uitstekend in de hierboven geschetste context.

Hetzelfde fenomeen komt a fortiori naar voren in de monumentale glasschilderkunst die ten tijde van Maria van Hongarije tot stand kwam. In de deels door haar betaalde reeks Habsburgse vensters in de Brusselse Sint-Goedelekerk is het triomfalisme uiteraard vooral manifest in de iconografie: Habsburgers met antieke Romeinse triomfbogen als architectonisch decor. Maar ook stilistisch is hier steeds weer gekozen voor de manier waarop de keizerideologie het duidelijkst vorm kon krijgen: eerst met een overdaad aan antieke ornamenten, die op zich al een duidelijke taal spraken, later met de strenge renaissance-stijl, die nog absolutistischer connotaties bezat (zie het vorige hoofdstuk).

Wandtapijten boden de Habsburgers als geen andere kunstvoorwerpen de mogelijkheid tot vertoon van pracht en praal. Door middel van deze grote, uiterst kostbare objecten kon iedere tijdgenoot worden geïmponeerd, zowel door de monumentaliteit van de voorstellingen, als door het vertoon van materiële rijkdom. Ook in de iconografie kon het Habsburgs triomfalisme tot uitdrukking worden gebracht, uiteraard in de eerste plaats in de series met de glorieuze overwinningen van de keizer, maar ook in de vele series met antieke onderwerpen, in de allegorische triomftochten en zelfs in de bijbelse series, die de triomf van het door de keizer verdedigde katholieke geloof aanschouwelijk maakten. Dat zich aan het Brusselse hof reeds in 1535 een door Giulio Romano ontworpen tapijtenserie bevond, laat zien dat de hoogrenaissance-stijl juist in het Brusselse hofmilieu vroeg werd gewaardeerd, uiteraard vooral wegens zijn geschiktheid voor representatieve doeleinden. Vorstelijke tapijtopdrachten vormden een belangrijk artistiek intermediair tussen Italië en de Nederlanden, maar zij dankten deze rol vooral aan hun politieke achtergrond. Waarom een sober levende, in het zwart geklede vrouw zoveel vertoon van weelde heeft willen financieren, moet worden verklaard uit de functie die kunstwerken voor haar (en zeker ook voor haar broer) gehad moeten hebben: het waren voorwerpen die in de eerste plaats werden aangeschaft om hun representatieve functie en de effectiviteit waarmee zij de vorstelijke waardigheid van de keizer en zijn familieleden luister vermochten bij te zetten.

De voorkeur voor kunst in hoogrenaissance-stijl die ten tijde van Maria van Hongarije aan het Brusselse hof ging heersen, is wel in verband gebracht met Maria's contacten met vooraanstaande humanisten in Hongarije en de Nederlanden of met de door haar reeds in Hongarije aanschouwde kunstwerken in renaissance-stijl uit de tijd van koning Matthias Corvinus.[83] Wellicht hebben deze factoren een rol gespeeld bij de intellectuele vorming van de landvoogdes, maar dat zij bepalend zouden zijn geweest bij haar opdrachten en aankopen, acht ik niet waarschijnlijk. Dat de hoogrenaissance-stijl ten tijde van Maria van Hongarije mede door Habsburgse bemoeienis algemene toepassing in de Nederlanden vond, is niet het resultaat van de persoonlijke voorkeur van deze of gene opdrachtgever geweest. Het hof te Brussel volgde een algemene trend, die aan vorstenhoven in heel Europa een op Italië gerichte uniforme hofstijl deed ontstaan, een proces dat eerder een politieke dan een artistieke achtergrond heeft gehad. Voor Maria van Hongarije was kunst vooral regeringszaak en paradoxaal genoeg heeft zij daarmee de ontwikkeling van de kunsten in de Nederlanden de grootste dienst bewezen.

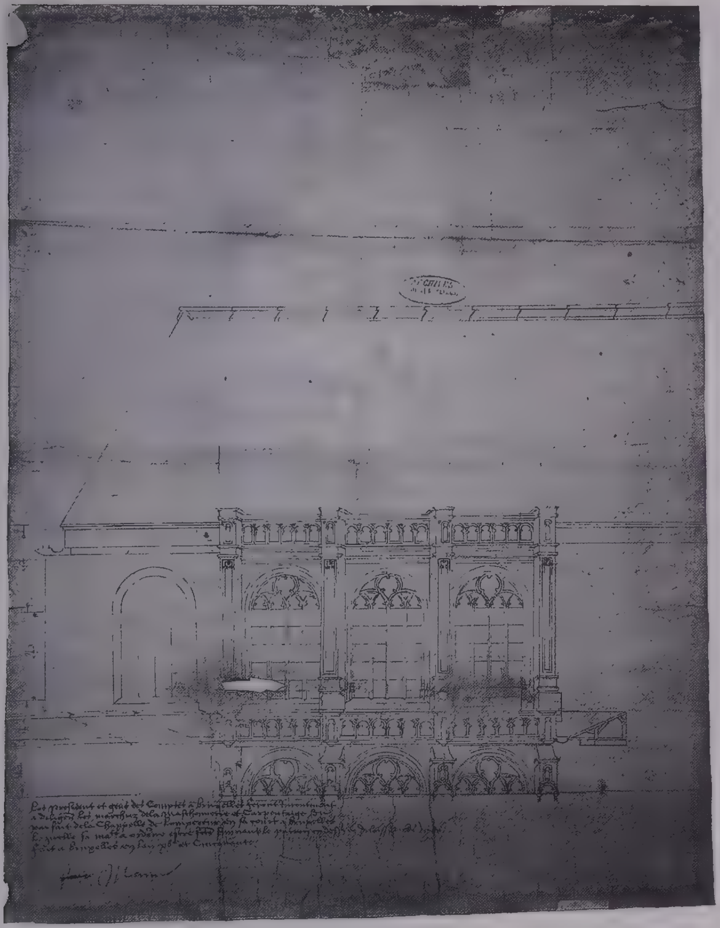


206
Zuidelijke Nederlanden, eerste kwart 17de eeuw
Gezicht op het paleis te Brussel
gewassen pentekening, 23,7 x 46,0 cm
opschrift rechtsonder: 'Aulae Bruxellensis Facies Posterior'; in verso: 'Hans Wildens' (later toegevoegd)
Parijs, Institut Néerlandais, Fondation Custodia (coll. F. Lugt), inv. 6743

De tekening komt, op enkele details na, overeen met het schilderij van cat. 209 en heeft hiertoe misschien als voorstudie gediend. Opmerkelijk verschil is dat de arcade van de galerijvleugel op de tekening van rondbogen is voorzien, waardoor het renaissancistische karakter van de bogengaanderij meer uitkomt. Ook ontbreken nog de balkonnetjes op de tweede verdieping van de vleugel, hetgeen een vroegere datering dan het schilderij rechtvaardigt. Evenals op het schilderij vormt de kapel van Karel V het monumentale uiteinde van het paleiscomplex. Philips de Schone had zijn zoon bij testament de bouw van een nieuwe paleiskapel opgedragen, die een veel kleinere veertiende-eeuwse kapel op deze plek moest vervangen. De Mechelse bouwmeester Rombout II Keldermans (†1531) ontving in 1522 te Brussel de opdracht om een ontwerp voor de nieuwe kapel te maken. Zijn plannen werden in 1523 ter goedkeuring van de keizer naar Spanje gestuurd, waarna in het jaar daarop met de bouw werd begonnen. Rombout Keldermans bleef tot 1528 bij de bouw betrokken, waarna zijn werk als architect werd overgenomen door zijn neef Laureys Keldermans (†1534). Ook de Brusselse bouwmeester Lodewijk van Bodeghem, die na zijn werkzaamheden in de grafkerk van Margaretha van Oostenrijk te Brou (Bourg-en-Bresse) naar Brussel was teruggekeerd, blijkt zich met de bouwplannen te hebben bemoeid. Hij vereenvoudigde in 1535 in opdracht van Maria van Hongarije het oorspronkelijke ontwerp, waarvan de bewerking te rijk werd geacht. De dagelijkse supervisie over de bouw was al die jaren in handen van de bouwmeester Hendrik van Pede, die vermoedelijk eveneens een belangrijk aandeel in het ontwerp heeft gehad. De voortgang van de bouw verliep traag, totdat het werk aan de kapel wegens constructiefouten en financieringsproblemen in 1538 door Maria van Hongarije werd opgeschort. Het gereedgekomen onderste deel van het gebouw, waaronder de kooromgang, werd met stro afgedekt, hetgeen op het vogelvluchtgezicht van cat. 208 duidelijk is te zien. Pas tien jaar later zouden de bouwwerkzaamheden aan de kapel worden hervat (zie cat. 207).

Literatuur: zie cat. 208 en Londen-Parijs-Bern-Brussel 1972, cat. 122.

BvdB



207a-b
Pieter van Wyenhove (?)
Twee ontwerpen voor de gevel van de paleiskapel te Brussel
ca. 1550
pentekeningen op perkament, 51,5 x 40 en 66 x 51,5 cm
Brussel, Algemeen Rijksarchief, Kaarten en plattegronden, 1727-1728

Vermoedelijk vooral dankzij de permanente vestiging van Karel V in het Brusselse paleis vanaf 1548, werden de bouwwerkzaamheden aan de paleiskapel in dat jaar hervat. Als bouwmeesters werden nu aangesteld Pieter van Wyenhove en Jehan van den Gheere. Ook werd advies ingewonnen van de Italiaanse ingenieur Donato Boni, die voor Maria van Hongarije de vestingwerken te Mariembourg ontwierp. Omstreeks 1550 werden ontwerpen gemaakt voor de afwerking van de buitengevel van het bovenste gedeelte van de kapel. Twee van de ontwerptekeningen bleven bewaard. Deze bijzonder interessante documenten laten zien dat Maria van Hongarije persoonlijk toezicht hield over de vormgeving van de toegepaste ornamentiek en dat zij een oorspronkelijk enigszins gotisch ontwerp in renaissance-stijl liet aanpassen. Op de eerste tekening is de opstand van de buitengevel weergegeven, waarbij de bekroning van de ramen van de zijbeuk en de façade van de lichtbeuk tot in details zijn uitgewerkt. Linksonder is de tekening voorzien van een appointement, ondertekend door Maria van Hongarije, waarin zij aan de Raad van Financiën opdracht geeft de werkzaamheden aan de kapel van de keizer te laten uitvoeren volgens het bijgaande ontwerp, 'en délaissant les voyes' ('met weglating van de balustrades'). In de tweede tekening is het ontwerp aangepast. De gotische vormen in de balustrades die op de dakranden zouden worden geplaatst, zijn nu vervangen door renaissancistische rechte zuiltjes. Donato Boni bracht in 1550 de Raad van Financiën van het besluit van de landvoogdes betreffende de vorm van de balustrades op de hoogte, waaruit mag worden afgeleid dat de Italiaan haar van advies had gediend. Terwijl de buitengevel en de ramen in de toepassing van rondbogen renaissancistische trekken dragen, was de architectuur van het rijzige interieur uitgevoerd in flamboyante laatgotische stijl. In 1553 werd de kapel van Philippus en Johannes in aanwezigheid van Karel V, Maria van Hongarije en Eleonora van Oostenrijk ingewijd. De naamgeving van de kapel verwees naar de beide ouders van de keizer, Philips de Schone en Johanna van Castilië. Op het altaar werd in 1554 onder toezicht van de hofarchitect-beeldhouwer Jacques Dubroeucq het monumentale, reeds in 1541 door Jan Mone afgeleverde albasten Passieretabel geplaatst (afb.80). Aan de muren hingen wandtapijten. De beglazing van de kapel werd in 1552 aangebracht. Onder de glazeniers die hiervoor werden betaald, was de Antwerpse glasschilder Jan Hack, die in de jaren daarvoor de Habsburgse glazen in de Brusselse Sint-Goedelekerk had vervaardigd (zie cat. 210).

Literatuur: zie cat. 208.

BvdB

208
Zuidelijke Nederlanden, midden 16de eeuw (latere toevoegingen)
Gezicht op het paleis te Brussel
olieverf op paneel, 55 x 106 cm
Brussel, Museum van de Stad Brussel – Broodhuis, inv. K 1941/1

Het paleis op de Coudenberg te Brussel, waar Maria van Hongarije zich in 1531 vestigde, was al in de veertiende eeuw de voornaamste residentie van de hertogen van Brabant. Het eenvoudige kasteel zou in de volgende eeuwen tot een omvangrijk paleiscomplex worden uitgebouwd. Vooral ten tijde van Karel V en Maria van Hongarije vonden belangrijke bouwactiviteiten plaats, die erin hadden moeten resulteren dat de status van keizerlijke hoofdresidentie die het Brusselse paleis aan het eind van de regeerperiode van Karel V bezat, ook in architectonische vorm tot uitdrukking zou komen. Onder supervisie van Antoine Perrenot de Granvelle, de invloedrijke raadsman van de keizer en de landvoogdes, werden in de jaren vijftig ingrijpende bouwplannen voorbereid teneinde het paleis op de Coudenberg te transformeren tot een monumentaal renaissance-paleis. Maar zover is het niet gekomen. Na de abdicatie van Karel V en het vertrek van Philips II uit de Nederlanden verdwenen de plannen van tafel en kreeg de stad Brussel niet de rol van wereldhoofdstad, die haar eens was toegedacht. Na de grote paleisbrand van 1731 bleef van het complex slechts een ruïne over, die in de loop van de achttiende eeuw werd gesloopt. Over de bouwgeschiedenis, de structuur van het interieur en de functie van de verschillende paleisvertrekken is uit schriftelijke bronnen veel bekend. Ook is het paleis door de eeuwen heen veelvuldig door schilders, tekenaars en cartografen in beeld gebracht. De aanblik die het ten tijde van Maria van Hongarije heeft geboden is aldus redelijk goed gedocumenteerd. In dit panoramisch gezicht op de Coudenberg uit het midden van de zestiende eeuw is de oude structuur van het paleis nog goed zichtbaar. De vleugels waren aangelegd rond een cour, die aan een zijde (rechts op het schilderij) werd begrensd door de aula, de hoge audiëntiezaal met vijf torens die onder hertog Philips de Goede op kosten van de stad Brussel werd gebouwd. Haaks hierop waren langs de Warande, het paleispark, de woonvertrekken gesitueerd. Deze vleugel werd in de loop van de vijftiende en de zestiende eeuw aanzienlijk uitgebreid, waardoor het paleis in korte tijd een vorstelijk voorkomen kreeg. Daarbij is niet gestreefd naar eenheid in bouwstijl, waardoor het heterogene complex ook in de zestiende eeuw nog een overwegend middeleeuwse aanblik bood. De lange vleugel met de grote galerij op de eerste verdieping en de arcade op de begane grond werd ten tijde van Maria van Hongarije gebouwd (zie cat. 209). Daarachter zijn de bijgebouwen voor het personeel zichtbaar. Op de hoek van de woonvleugel en de aula is de nieuwe paleiskapel van Karel V in aanbouw: slechts de benedenzone is gereed. De bouw hiervan lag stil tussen 1538 en 1548, in welke periode het schilderij mogelijk is ontstaan (ofschoon het later is bijgewerkt, gezien alleen al de zeventiende-eeuwse kleding van de figuurtjes op de kaatsbaan). De nieuwe kapel was een van de belangrijkste toevoegingen die ten tijde van Maria van Hongarije tot stand kwamen (zie cat. 206-207). Op het vogelvluchtgezicht is achter het paleis het baliënplein zichtbaar. Dit veelhoekig voorplein werd vanaf 1509 aangelegd in opdracht van Margaretha van Oostenrijk. Het was omheind door een op meer plaatsen geopend stenen hek, dat was versierd met zuilen waarop bronzen beelden van de hertogen van Brabant geplaatst hadden moeten worden. Hiervan werden er slechts enkele uitgevoerd, waaronder een standbeeld van Karel V. Op het schilderij is goed te zien dat de binnenplaats van het paleiscomplex voor iedereen toegankelijk was. Op de voorgrond ligt het toernooiveld, hier veranderd in een kaatsbaan, met rechts daarvan een deel van de vermaarde dierentuin in het paleispark. Het hoge gebouw rechts op de achtergrond is het Hof van Nassau, het voornaamste adellijke stadspaleis te Brussel, waar Maria van Hongarije gedurende de verbouwingwerkzaamheden in haar eigen paleis meermalen logeerde.

Literatuur: Saintenoy 1932-1935, vooral deel 2, p. 175-287; Brussel 1977 (B), cat. 222; Eisler 1983, p. 67-75, 115-119; Meischke & Van Tyghem 1987, p. 146-154; Smolar-Meynart 1991, vooral p. 46-69; De Jonge 1991 (A); De Jonge 1991 (B).

BvdB

209
Zuidelijke Nederlanden, eerste kwart 17de eeuw
Gezicht op het paleis te Brussel
olieverf op doek, 150 x 228 cm
Madrid, Museo del Prado, inv. 1451

Dit gezicht op het Brusselse paleis van een schilder uit de omgeving van Jan Bruegel biedt door zijn afmetingen en het laag gekozen standpunt van de beschouwer als weinig andere voorstellingen een evocatief beeld van de aanblik die het paleiscomplex vanuit het park heeft geboden. Op de voorgrond is aartshertogin Isabella met enkele leden van haar hofhouding geportretteerd. Aangezien zij in clarissenpij is gekleed, moet het schilderij tussen 1621 en 1633 zijn vervaardigd, respectievelijk het sterfjaar van haar echtgenoot aartshertog Albrecht en het jaar van haar eigen overlijden te Brussel. Ofschoon er nogal wat toevoegingen uit de regeringsperiode van Albrecht en Isabella zichtbaar zijn, wordt de voorstelling gedomineerd door de delen van het paleis die ten tijde van Maria van Hongarije werden gebouwd. De paleiskapel is voltooid, met het hoogkoor dat is voorzien van de renaissancistische bovenbouw die tussen 1548 en 1553 gereedkwam, nadat de ontwerptekeningen door Maria persoonlijk waren gefiatteerd (zie cat. 207). De woonvleugel links daarnaast werd onder Maria van Hongarije verhoogd en verbouwd.

In het uitspringende gedeelte dat centraal in de voorstelling is geplaatst, waren op de bovenverdiepingen de werk- én woonvertrekken van de landvoogdes gesitueerd. Ook lagen hier de vertrekken van Eleonora van Oostenrijk, die sinds de dood van haar man koning Frans I in 1547 aan het Brusselse hof verbleef. In dit gedeelte bevond zich aan de courzijde de renaissance-bordestrap naar de eerste verdieping die ten tijde van Maria van Hongarije werd aangelegd. Links van het centrale paleisgedeelte is de nieuwe vleugel te zien die tussen 1533 en 1537 werd gebouwd, in het verlengde van de oude woonvleugel. Op de benedenverdieping werd de vleugel voorzien van een arcade, die op minder gedetailleerde afbeeldingen met renaissancistische rondbogen lijkt te zijn versierd. Hier hebben de boogtoppen een laatgotische vorm. De toegevoegde vleugel had een uitgesproken vorstelijke functie, die het paleis in staat stelde in grandeur te wedijveren met de renaissance-paleizen van de grote rivaal van Habsburg, de Franse koning Frans I. In deze vleugel werd namelijk op de eerste verdieping naar ontwerp van Lodewijk van Bodeghem een monumentale staatsiegalerij ingericht. Een dergelijke galerij, die in de eerdere Bourgondische paleizen nog slechts een bescheiden omvang had of geheel ontbrak, werd in de zestiende eeuw een vast onderdeel van de paleisarchitectuur in Europa. Ook in Brussel mocht dit prestigieuze paleisonderdeel niet ontbreken. De galerij was een van de eerste renaissancistische elementen die in opdracht van de Habsburgse vorstin in het paleiscomplex werden aangebracht. Het grote voorbeeld was het paleis van Frans I in Fontainebleau, waar vanaf 1528 een van de vroegste monumentale paleisgalerijen in Noord-Europa werd gebouwd. De op het schilderij weergegeven tweede verdieping boven de galerij van Maria van Hongarije werd pas aan het begin van de zeventiende eeuw toegevoegd. In de nieuwe vleugel werden in de jaren veertig, toen Karel V regelmatig – en vanaf 1548 min of meer permanent – in het Brusselse paleis verbleef, ook de keizerlijke woonvertrekken ondergebracht, met een toegangsdeur die rechtstreeks uitkwam op de Warande. Van dit uitgestrekte paleispark is op het schilderij slechts het gedeelte vlak voor het paleis weergegeven. Bezoekers waren onder de indruk van de vele – soms exotische – diersoorten die in de Warande konden worden aangetroffen. In het park bevond zich een paviljoen waar de vorstelijke bewoners zich in alle rust konden terugtrekken. Ook werd er in de jaren vijftig door Jacques Dubroeucq een huis voor Karel V gebouwd, waar de keizer gedurende de laatste jaren van zijn verblijf te Brussel woonde.

Literatuur: zie cat. 208 en: Madrid 1985, cat. 1451.

BvdB

210
Jan Hack, werkzaam ca. 1516-1552, naar kartons van Bernard van Orley, ca. 1488-1541, en Michiel Coxcie, 1499-1592
Zeven fragmenten van glasvensters uit de Sacramentskapel van de Sint-Michiels-kathedraal te Brussel
1540-1547
glas-in-lood, elk paneel 63 x 63 cm
Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv. 3095

Een belangrijk onderdeel van het mecenaat van zestiende-eeuwse vorsten was de financiering van monumentale gebrandschilderde kerkramen. Op dit gebied hebben de Habsburgers zich in de Nederlanden niet onbetuigd gelaten. In bijna alle grote kerken in de Nederlandse steden werden door Karel V en zijn familieleden gestichte glazen aangebracht. Soms ging het daarbij om een enkel raam, waarop de vorst als schenker was afgebeeld, maar vaker nog werden hele series ramen met portretten van Habsburgse schenkers geplaatst. Een dergelijke glazencyclus, waarin de belangrijkste leden van het Habsburgse huis waren vertegenwoordigd, droeg een uitgesproken representatief karakter. Uiteraard hebben de glazen hun ontstaan te danken aan hun religieuze en commemoratieve functie, maar daarnaast vormden zij een doeltreffend middel voor de Habsburgse keizerlijke propaganda, hetgeen ook in de toegepaste decoratie tot uitdrukking kwam. Een omvangrijke reeks Habsburgse glazen werd in de eerste helft van de zestiende eeuw geplaatst in de Brusselse Sint-Goedelekerk, de huidige Sint-Michielskathedraal. Van deze ramen behoren die, welke ten tijde van Maria van Hongarije werden vervaardigd tot de hoogte-punten van de Nederlandse glasschilderkunst. In deze kapittelkerk vonden in aanwezigheid van de keizer of de landvoogdes de grote Habsburgse ceremonies plaats, zoals uitvaarten en inhuldigings-plechtigheden. Het spreekt vanzelf dat juist deze kerk een decor behoefde, waarin de vorstelijke waardigheid van de leden van het Habsburgse huis ondubbelzinnig werd gevisualiseerd. Nadat in de jaren omstreeks 1520 in het hoogkoor van de kerk al een vijftal door de Antwerpse glas-schilder Nicolaes Rombouts (werkzaam ca. 1480-1520) vervaardigde ramen waren aangebracht met onder anderen Maximiliaan I, Philips de Schone, Margaretha van Oostenrijk, Karel V en zijn broer Ferdinand als schenkers, werden in respectievelijk 1537 en 1538 de grote transeptramen van Karel V en Maria van Hongarije geplaatst (zie het vorige hoofdstuk, afb. 57-58). Op het glas van Karel V in het noordertransept zijn de keizer en de keizerin geknield weergegeven, vergezeld van hun naamheiligen, in aanbidding van de Miraculeuze Hosties van Brussel (zie hierna). De figuren zijn geplaatst onder een baldakijn-achtige constructie, die de vorm heeft van een Romeinse triomfboog met drie doorgangen. Dit antieke decor is rijk van renaissance-ornamenten voorzien, in de eclectische decoratieve stijl die in de jaren twintig en dertig werd toegepast. Het moge duidelijk zijn dat met deze triomfboog, in vorm overeenkomend met de erebogen die bij Blijde Inkomsten werden opgericht (zie het vorige hoofdstuk), associaties werden beoogd met de bogen die de antieke Romeinse keizers voor zichzelf of hun voorgangers lieten oprichten (bijvoorbeeld de bogen van Titus, Septimius Severus en Constantijn bij het Forum

Romanum). De absolutistische connotaties van dit architectonische decor zijn evident. In het raam van Maria van Hongarije en haar overleden echtgenoot Lodewijk II in het zuidertransept, is deze compositie in licht gewijzigde vorm herhaald. Ontwerper van de transeptramen was de Brusselse hofschilder Bernard van Orley, die, als een soort hoofdaannemer, tevens werd betaald voor de kartons en de uitvoering van de glazen. Hierna zette Orley zijn werk voort in de tussen 1533 en 1539 in opdracht van Karel V gebouwde Kapel van het Allerheiligst Sacrament, links naast het koor. De kapel was opgericht ter verering van de zogenoemde Wonderbaarlijke Hosties van Brussel, die in deze kapel in een schrijn boven het altaar werden bewaard. Deze hosties waren volgens de overlevering op Goede Vrijdag 1369 door joodse heiligschenners met dolken doorboord, waarna ze gingen bloeden. Voor de jaarlijkse Sacramentsprocessie in juli, waarbij deze relieken door de stad werden gedragen, stroomden jaarlijks duizenden gelovigen naar de stad. De Sacramentskapel werd met monumentale glazen versierd, waarop in de benedenzone de belangrijkste leden van het Habsburgse huis als schenkers waren afgebeeld. Ook in deze serie van vijf ramen, waarvan er vier bewaard bleven, werden de stichters in of voor monumentale architectonische decors geplaatst die bij triomfantelijke keizerlijke intochten niet zouden misstaan (zie afb. 67-70). In de bovenzone van de glazen zijn de opeeenvolgende scènes uit de hostielegende weergegeven (zie cat. 212). Het raam van Eleonora van Oostenrijk en haar echtgenoot Frans I kwam als eerste gereed (zie afb. 68). Dit in 1540 geplaatste raam werd ontworpen door Bernard van Orley, hetgeen goed zichtbaar is in de toegepaste vroege renaissance-ornamenten, die ook in de transeptramen zijn gebruikt. Na de dood van Orley in 1541 werd aan Michiel Coxcie de eervolle taak verleend het werk van Orley voort te zetten. Naar zijn ontwerptekeningen en kartons werden achtereenvolgens de ramen vervaardigd van Catharina van Oostenrijk en Jan III van Portugal (1542), Karel V en Isabella van Portugal (1542; vernield in de achttiende eeuw), Ferdinand I en Anna van Polen (1546), en Maria van Hongarije en Lodewijk II (1547). De Antwerpse glasschilder Jan Hack was verantwoordelijk voor de uitvoering van deze glazen. In 1549 vervaardigde Jan Hack naar kartons van Michiel Coxcie nog een kleiner raam in de kapel, met Prins Philips, die in dat jaar zijn Blijde Inkomsten in de Nederlanden hield (zie cat. 188-193), en zijn eerste echtgenote Maria van Portugal als schenkers. In 1557 werd hier naar kartons van Coxcie een raam aan toegevoegd van Maximiliaan II en Maria van Oostenrijk. Dit raam, dat evenals dat van Philips verloren is gegaan, werd vervaardigd door de glasschilder Pelgrim Rese (ca. 1500-1565). In de negentiende eeuw werden de ramen grondig gerestaureerd door de glasschilder Jean-Baptiste Capronnier (1814-1891). Bij de restauratie zijn grote delen van de oorspronkelijke beglazing vervangen, waarbij de zestiende-eeuwse voorstelling zoveel mogelijk werd gevolgd. Toch kon niet worden vermeden dat de gerestaureerde delen in stilistisch en technisch opzicht negentiende-eeuwse trekjes zouden vertonen. Zeven uitgenomen fragmenten van de authentieke beglazing bleven bewaard.

De panelen bevatten hoofden van figuren uit de bovenzones van de ramen. Met uitzondering van de eerste kop, die afkomstig is van het raam van Frans I, dragen de raamfragmenten de stilistische kenmerken van de schilderijen van Michiel Coxcie, waaruit blijkt dat Jan Hack diens kartons nauwgezet heeft gevolgd.

Literatuur: Helbig 1942; Lefèvre 1945; Helbig & Vanden Bemden 1974, p. 13-169; Brussel 1975 (B), p. 105-133; Van den Boogert 1992; Brussel 1991 (B), cat. 1.

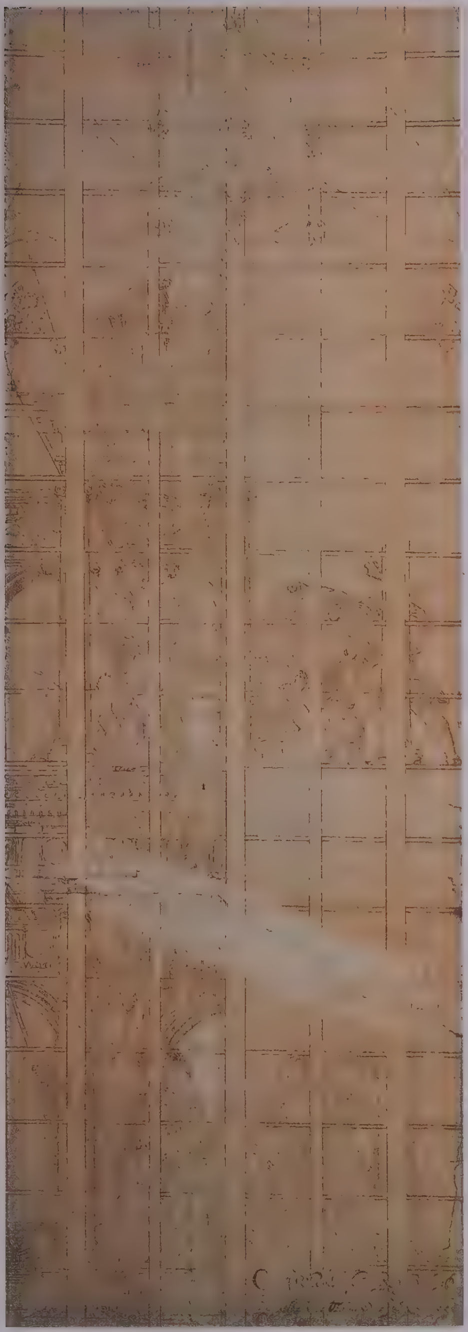
BvdB

211
Michiel Coxcie, 1499-1592
Ontwerp voor het glasraam van Jan III van Portugal en Catharina van Oostenrijk in de Sacramentskapel van de Sint-Michielskathedraal te Brussel
1541-1542
pentekening, 103 x 29 cm
Brussel, Algemeen Rijksarchief, Kaarten en plattegronden, 1099

In 1870 werden in het archief van de Raad van Brabant twee tekeningen aangetroffen, die van groot kunsthistorisch belang bleken te zijn. De ene gaf het raam van Jan III van Portugal weer en de andere het – in de achttiende eeuw vernielde – raam van Karel V, beide in de Sacramentskapel van de Brusselse Sint-Michielskathedraal. Het raam van Jan III van Portugal was het eerste waarvoor de Mechelse schilder Michiel Coxcie de kartons maakte. Na de dood van Bernard van Orley in 1541 reisden een klerk van de kerkfabriek van Sint-Goedele en de glasschilder Jan Hack naar Mechelen om Coxcie de opdracht tot vervaardiging van de kartons voor het glas van Jan III te verstrekken. Blijkens het opschrift onder de schenkersportretten werd het raam geplaatst in 1542. In dat jaar werd ook Jan Hack voor zijn werkzaamheden als glasschilder betaald. In deze periode werden ontwerptekeningen en kartons aangekocht van de erfgenamen van Orley, maar Coxcie lijkt deze niet te hebben nagevolgd bij het schilderen van de kartons. Het glas van Jan III verschilt zowel in het architectonisch decor als in de figuurweergave sterk van dat van Frans I uit 1540, dat nog naar ontwerp van Orley was uitgevoerd. In tegenstelling tot de ontwerper van het eerdere glas paste Coxcie architectonische vormen toe die waren ontleend aan de Italiaanse hoogrenaissance. In de figuren gebruikte hij houdingen en gelaatstypen, ontleend aan Rafael en diens atelier. Michiel Coxcie was de eerste Nederlandse schilder die het vormenidioom van de Italiaanse hoogrenaissance beheerste en in de Nederlanden toepaste. Deze vaardigheid had hij ontwikkeld gedurende zijn jarenlange verblijf te Rome in de jaren dertig, waar hij, hetgeen uitzonderlijk genoemd mag worden, zelf monumentale fresco's in hoogrenaissance-stijl in kerken aanbracht. Dat men Coxcie kort na diens terugkeer in de Nederlanden benaderde om de kartons voor de glazen in Sint-Goedele te schilderen, is niet verwonderlijk gezien diens gebleken kundigheid om monumentale voorstellingen te schilderen in de door de Habsburgers geprefereerde hoogrenaissance-stijl. Deze zou na de aanwezigheid van Karel V in de Nederlanden in 1540 spoedig algemene verspreiding vinden (zie het vorige hoofdstuk). Ook de hofschilder Pieter Coecke van Aelst werd in 1542-1543 betaald voor het maken van een tekening voor het raam. Wellicht betrof het een ontwerp voor de bijzonder klassieke renaissance-architectuur. In Coecke's Nederlandse Serlio-editie uit 1539 komen verschillende illustraties voor, waarin architectuur is weergegeven die sterke overeenkomsten vertoont met die op het raam (zie cat. 186). Maar ook Coxcie was goed met het klassieke vormenrepertoire bekend, zoals blijkt uit zijn overige werk uit deze periode. Daar hij de kartons maakte, moet hij een beslissend aandeel hebben gehad in de vormgeving van het glas, dat mede door zijn prominente plaats in een vorstelijke context een krachtige invloed moet hebben uitgeoefend op het in zwang komen van de nieuwe vormen. De Brusselse tekening kan beschouwd worden als Coxcie's vidimus voor het glas, het door de opdrachtgever goedgekeurde ontwerp. Mogelijk gaat het hier om een latere kopie naar deze ontwerptekening, waarmee de lichte verschillen met Coxcie's meer schetsmatige tekenstijl verklaard zouden kunnen worden.
In ieder geval is dit niet een (kopie naar een) ontwerptekening van Bernard van Orley, zoals vaak is verondersteld, daar noch de architectuur, noch de figuren passen in diens oeuvre en de tekening bovendien 1542 is gedateerd, een jaar dus na Orley's dood.

Literatuur: zie cat. 210.

BvdB



212
Michiel Coxcie (1499-1592)
Ontwerp voor het glasraam van Karel V en Isabella van Portugal in de Sacramentskapel van de Sint-Michielskathedraal te Brussel
1542
pentekening, 91 x 31,5 cm
Brussel, Algemeen Rijksarchief, Kaarten en plattegronden, 1098

De tekening is een uniek document, dat het enige getuigenis vormt van de aanblik die het raam van Karel V in de Sacramentskapel eens heeft geboden, voordat het in de achttiende eeuw werd verwoest. Michiel Coxcie werd in 1542 betaald voor het maken van een vidimus voor dit raam, dat blijkens het onderschrift op de tekening nog in datzelfde jaar werd geplaatst. De onderhavige tekening is vermoedelijk Coxcie's vidimus of een kopie daarnaar. In het raam van Karel V heeft Coxcie in het architectonisch decor dezelfde hoogrenaissance-motieven toegepast als in het raam van Jan III. In de benedenzone zijn de keizer en de keizerin geknield afgebeeld, vergezeld van hun naamheiligen. Evenals op het noordelijk transeptraam is Karel de Grote als de – overigens canoniek niet erkende – naamheilige van Karel V voorgesteld. De betekenis hiervan in het licht van de imperiale propaganda is evident. Het raam bevond zich in het koor van de kapel en vormde de afsluiting van de serie. In de bovenzone is dan ook het gewelddadige hoogtepunt van de hostielegende weergegeven, namelijk het doorsteken van de hosties door Brusselse joden. De hieraan voorafgaande scènes zijn: 1. Jonathas, een welgestelde jood uit Edingen, laat een zekere Jan van Leuven geconsacreerde hosties stelen uit een katholieke kerk; 2. Jonathas toont zijn familieleden de gestolen hosties; 3. Jonathas wordt kort daarop door drie bandieten vermoord; 4. Jonathas' vrouw en kind zoeken bescherming bij hun geloofsgenoten te Brussel, waar het snode plan wordt beraamd. De iconografie van dit deel van de ramen in de Sacramentskapel zou antisemitisch genoemd kunnen worden. Antisemitisme was in de zestiende eeuw wijdverbreid en tot in de hoogste intellectuele kringen aanvaard (zie bijvoorbeeld Erasmus' uitlatingen aan het adres van de joden). Toch had Karel V met de Brusselse glazen waarschijnlijk geen specifieke antisemitische bedoelingen. De uitbeelding van de hostielegende paste niet alleen bij de plaatselijke devotie maar ook bij de reeks Habsburgse kunstopdrachten, die de triomfantelijke overwinning op de tegenstanders van het door de keizer verdedigde katholieke geloof tot onderwerp hadden. Karel V kon zich tegenover de joden binnen het Rijk bijzonder gematigd opstellen. Tijdens de Rijksdagen te Augsburg in 1530 en Spiers in 1544 garandeerde Karel V de joden bescherming binnen het Rijk. De joden steunden de keizer dan ook in diens strijd tegen de Duitse keurvorsten, die in deze periode het nodige aan de vervolging van de joden hebben bijgedragen. Uiteraard heeft ook de financiële ondersteuning die Karel V van joodse zijde ontving hem gunstig gestemd. Hier staat weer tegenover dat Karel V zijn fiat gaf aan de verdrijving van de joden uit het koninkrijk Napels in 1541, dat hij de joden dwong te vertrekken uit Gelre na 1543 en dat op zijn bevel een groot deel van de Portugese Marranen in 1549-1550 Antwerpen moest verlaten. Een en ander kan beschouwd worden als een voortzetting van de politiek van Karels grootouders Ferdinand van Aragon en Isabella van Castilië, die in 1492 opdracht hadden gegeven de joden van Spaans grondgebied te verdrijven.

Literatuur: zie cat. 210 en: Israel 1989, p. 15-16.

BvdB

213
Zuidelijke Nederlanden, 1549
Interieur van het kasteel te Binche tijdens de feesten voor Philips II in 1549: de Grote Zaal
ingekleurde pentekening, 39,8 x 37,9 cm
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Prentenkabinet, F 12930, plano C

Gedurende de rondreis die prins Philips in 1549 langs de Nederlandse steden maakte om er zijn Blijde Inkomsten te houden, werden hij en zijn gevolg, alsmede Karel V, diens zuster Eleonora van Oostenrijk en talloze hoge edelen, in het pas gebouwde paleis van Maria van Hongarije te Binche groots onthaald. Tijdens het verblijf van de prins te Binche van 22 tot 31 augustus 1549 werden talrijke feesten en toernooien gehouden, waarbij een weelde tentoongespreid werd die volgens alle aanwezige kroniekschrijvers en ambassadeurs die er geïmponeerd verslag van uitbrachten, ongeëvenaard was. Het paleis te Binche vormde een passend decor voor vorstelijke festiviteiten. In de jaren na 1545, toen Maria van Hongarije de domeinen van Binche van Karel V ten geschenke kreeg, liet de landvoogdes door de beeldhouwer-architect Jacques Dubroeucq in hoog tempo een paleis bouwen, dat als een van de eerste renaissance-paleizen in de Nederlanden een belangrijke plaats in de architectuurgeschiedenis zou innemen, zo het nu nog zou hebben bestaan. Het kasteel werd echter kort na voltooiing van de bouw reeds in 1554 door Franse troepen in de as gelegd, evenals het nabijgelegen jachtslot Mariemont dat Maria in dezelfde periode door Jacques Dubroeucq had laten bouwen. De op de tekening afgebeelde Grote Zaal was de erezaal van het paleis. De in het gevolg van Philips meereizende Spaanse kroniekschrijver Juan Christoval Calvete de Estrella beschrijft het interieur van deze zaal als volgt: 'Wanneer men opgaat naar de eerste verdieping betreedt men eerst een prachtige brede galerij ... Men komt direct in een enorm grote zaal, waarvan de deur, halverwege de galerij, is versierd met pijlers en een architraaf van grijs marmer ... In de muur langs de voorgevel, aan het uiteinde van de zaal tegenover de ingang, openen zich rijkversierde grote ramen. Boven de ramen zag men drie schilderijen die wonderlijk kunstig geschilderd waren: het eerste stelde Prometheus voor, geketend aan de Kaukasus, met een adelaar die hem de lever uitvreet, het tweede Sisyfus die zijn rotsblok tegen een berg omhoog rolt, het derde Tantalus aan wie het water en de vruchten zich onttrekken. De andere kant van de zaal was versierd met zes wandtapijten van een uiterst fijn weefsel, geborduurd van zijde, goud en zilver ... Aan beide uiteinden van de zaal verheffen zich twee schouwen van prachtig jaspis, versierd met twee tegenover elkaar geplaatste marmeren medaillons van gelijke grootte. Het waren twee bewonderenswaardige en perfecte werken van een onschatbare waarde: het ene stelde Elius Hadrianus voor, het andere Julius Caesar ... Boven het medaillon van Hadrianus bevond zich een prachtig schilderij met als onderwerp de strijd tussen Apollo en Marsyas over hun vaardigheid om de lier en de fluit te bespelen. Een tweede schilderij, boven het medaillon van Caesar, stelde de gevilde Marsyas voor, opgehangen aan een pijnboom na te zijn overwonnen door Apollo. Dezelfde zijde die werd ingenomen door de zojuist besproken schouw werd beheerst door een brede en lange estrade, drie treden hoog, omgeven door een balustrade die als jaspis en porfier was beschilderd. Op die plek woonden de keizer, de koninginnen en de prins de avondlijke feesten bij en kwamen zij meermalen bijeen voor het diner. Aan het uiteinde van de estrade zette deze zich in smallere vorm voort langs de ramen, overdekt met baldakijnen, waar de dames zaten en de heren en de ridders wanneer er een koninklijk banket of een avondlijk feest was. In de hoek die beide estrades vormden, tussen de muur van de schouw en die van de vensters, was onder een schitterende baldakijn van goudlaken een tapijt opgehangen dat de Hoogmoed voorstelde, waarboven zich de wapens van Lodewijk II en Vrouwe Maria, koningen van Hongarije bevonden ... De figuren die deze zonde verbeeldden, waren de reus Encelades, door Jupiter neergebliksemd op Sicilië, en Phaëton, die eveneens werd neergebliksemd uit de wagen van de Zon, zijn vader ... Ook was er Phlegias, koning der Lapithen en vader van Ixion, die in de hel werd gestort omdat hij de tempel van Apollo te Delphi in brand had gestoken. Al deze figuren waren afgebeeld op zilverlaken, waardoor het licht en de schaduw kunstig werden weerkaatst. De boorden van het tapijt waren van karmozijn-rood fluweel, geborduurd met gouddraad. Het plafond en het snijwerk in deze koninklijke zaal is vervaardigd van prachtig en met veel verfijning bewerkt eikehout. In de andere hoek, aan dezelfde zijde als de koninklijke estrade, bevond zich een deur die toegang gaf tot een kleine zaal of antichambre, waar de keizer at.' De schilderijen van Titiaan die bij de vensters hingen, komen elders ter sprake. Op de tekening zijn de bewaardgebleven doeken met een (ten onrechte als Prometheus beschreven) 'Tityus' (cat. 233) en 'Sisyfus' (afb. 77) te zien. De voorstellingen op de fresco's, schilderijen, baldakijn en tapijten pasten in een iconografisch programma, dat de overwinning op hoogmoedige zondaars tegen het goddelijk gezag als centraal thema had (zie de inleiding en cat. 233). Boven de schouwen met antieke Romeinse keizerbeelden en de balustrades bevonden zich grote fresco's van Michiel Coxcie, voorstellende 'Marsyas en Apollo' in een weids landschap. Op de tekening zijn twee figuren te onderscheiden, van wie de een een vedel en de ander een fluit omhoog houdt. De aanwezigheid van monumentale fresco's in een noordelijk paleis is uitzonderlijk. Dat Coxcie hiertoe opdracht ontving, dankte hij aan zijn te Rome opgedane ervaring met het werken in fresco. Rechts achteraan op de tekening zitten Eleonora van Oostenrijk, Karel V, Maria van Hongarije en prins Philips onder de door Calvete de Estrella beschreven baldakijn. Op de eveneens beschreven estrades zitten en staan de hofdames en hoge edelen. Het beeldsnijwerk bij de ramen in de vorm van antieke hermen en trofeeën en het gewelfde renaissancistische cassettenplafond werden uitgevoerd door of naar ontwerp van Jacques Dubroeucq. Op 28 augustus vond 's avonds in de Grote Zaal een maskerade plaats. Na een exquise maaltijd begaven de dames zich ten dans. Plotseling kwamen vier bewapende ridders binnen, met een brede kraag en een brokaten mantel. Zij droegen maskers en helmen met grote gekleurde vederbossen. Elk voerden zij een gemaskerde dame mee die was gekleed in brokaat en een roodsatijnen jurk met gesluierde punthoed. Vervolgens betraden nog meer ridders het toneel en ontstond een gevecht. Op dat moment verschenen acht wildemannen in een met groen en geel goudlaken getooide wapenrusting en een helm met grote vederbos. Dezen schaakten de dames, waarop de ridders de wildemannen te lijf gingen in een spectaculair zwaardgevecht. Dat onderdeel van de maskerade is op de tekening weergegeven.

Literatuur: Calvete de Estrella 1873-1884, deel 3, p. 81-153; Lejeune 1887; Hedicke 1904; Van de Put & Popham 1939-1940; Devoto 1960; Heartz 1960; Wellens 1962; Alvarez 1964, p. 90-110; Duverger 1972, p. 721-722; Capouillez 1985, p. 177-190; Glotz 1985; Dumon 1985.

BvdB

214
Zuidelijke Nederlanden, 1549
Interieur van het kasteel te Binche tijdens de feesten voor Philips II: de Betoverde Kamer
ingekleurde pentekening, 40,9 x 38,7 cm
Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Prentenkabinet, F 12931, plano C

In de nacht van 30 op 31 augustus 1549 vond in het paleis te Binche een spektakelstuk plaats dat nog lang in de herinnering zou blijven voortleven. Omstreeks middernacht werden de aanwezigen naar de zogeheten Betoverde Kamer genood. Dit was een lage zaal, waarin een van de wandtapijten uit de serie 'De Geschiedenis van Scipio' was opgehangen. Hierboven hingen bolvormige spiegels met de letter P erop aangebracht. Boven de spiegels waren personificaties van de planeten geschilderd, gezeten in praalwagens, alsmede tien koninklijke wapenschilden. Op de zoldering was een geschilderd hemelgewelf aangebracht met de sterrenbeelden. Vlak onder het plafond hingen lampjes met geurende oliën, waarvan het licht in alle spiegels weerkaatste. Onder een geschilderde wolkenhemel stond een bouwwerk gedragen door vier jaspis zuilen, met vergulde bases en kapitelen. Hierin bevond zich een ingenieus mechaniek, waardoor gedekte tafels aan onzichtbare touwen uit het plafond konden worden neergelaten. Toen iedereen in de zaal was aangekomen en de decoratie had bewonderd, werd het ineens donker en begon het, zeer natuurgetrouw nageboostst, te bliksemen en te donderen. Vervolgens hagelde het suikerbonen en daalden druppels oranjebloesem en andere geurende parfums neer. Het plafond opende zich en een met kostbaar servies en uitgelezen spijzen beladen tafel kwam naar beneden. Nadat iedereen hiervan had geproefd zakte de tafel weg in de vloer en kwam een volgende naar beneden. Dit herhaalde zich nog eens. Op de derde tafel stond onder meer een rots van kandijsuiker, waarop vijf laurierbomen met vergulde bladeren en vlaggetjes met de wapens van de Habsburgse bezittingen waren geplaatst. In het midden zat een levend eekhoorntje aan een ketting. Uit een rots die was uitgehouwen in de muur en versierd met koraaltakjes, groen, bloemen, hagedissen en schildpadden stroomden uitgezochte wijnen uit vier vergulde slangemonden. Op de tekening zijn de verschillende etappes van het feest gelijktijdig weergegeven. Bijna alle door Calvete de Estrella en Alvarez genoemde details zijn herkenbaar, zoals het plafond met de sterrenbeelden en de lampjes, de bliksem, de drie gedekte tafels, waaronder die met de rots van kandijsuiker, de goden in triomfwagens en de wapenschilden in het fries onder het plafond en de rots met de vier wijnstralen ter rechterzijde. De gedekte tafels laten de schat aan goud- en zilverwerk zien die Maria bezat. Voor de tafels is een aantal hoge aanwezigen afgebeeld, onder wie (van rechts naar links) Karel V, Maria van Hongarije, Eleonora van Oostenrijk en prins Philips. Met het spektakelstuk in de Betoverde Kamer eindigden de roemruchte feesten van Binche.

Literatuur: zie cat. 213.

BvdB

PER MILITES EREPTVM IN CASTRA

215
Brussel 1535-1540, naar ontwerp van Pieter Coecke van Aelst, 1502-1550

De arrestatie van Paulus in de Tempel, uit de serie: De geschiedenis van de apostel Paulus

wol, zijde, goud en zilver, 420 x 410 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, inv. T III/2

Het uitzonderlijk belang van de wandtapijtenverzameling van Maria van Hongarije kwam reeds uitvoerig ter sprake. Onder de tweehonderdvierenvijftig wandtapijten die Maria meenam naar Spanje, bevond zich, blijkens de door haar schatbewaarder Rogier Pathie opgemaakte inventaris, een zevendelige serie met de 'Geschiedenis van de apostel Paulus'. Dit was een van de meest geliefde wandtapijtenseries van de zestiende eeuw. De serie is bovendien kunsthistorisch interessant wegens het grote aantal versies dat werd uitgevoerd en het zevental ontwerptekeningen dat bewaard bleef. Zelfs één karton is overgeleverd. De oorspronkelijke omvang van de serie was negen stuks, zoals de negendelige 'Paulus'-serie te München laat zien, de grootste die bewaard bleef. Behalve in Madrid, waar vijf 'Paulus'-tapijten uit het bezit van Maria van Hongarije worden bewaard, en de genoemde negen tapijten in München, bevinden zich tapijten uit 'Paulus'-series te Wenen (4x), Toledo (5x), Boston (1x), Detroit (1x), Kronberg (1x) en Brussel (1x). De Weense serie van vier is afkomstig uit de nalatenschap van de in 1765 overleden Oostenrijkse keizer Frans I. Het ontwerp en de kartons voor de Paulus-tapijten worden toegeschreven aan de hofschilder Pieter Coecke van Aelst, op stilistische gronden en op basis van het – ten onrechte als signatuur opgevatte – opschrift 'Peter von Aelst' op de ontwerptekening van 'Paulus voor Agrippa' in de Albertina te Wenen. Pieter Coecke was een der voornaamste ontwerpers van wandtapijten van zijn tijd. Zo worden ook de ontwerpen voor de beroemde series met de 'Geschiedenis van Josua' en de 'Zeven Hoofdzonden' aan hem toegeschreven, de laatste op grond van een contemporain document waarin hij als ontwerper van de serie wordt vermeld. Van de 'Onthoofding van Paulus' wordt (een fragment van) het karton bewaard in Museum Het Broodhuis te Brussel. Dit karton is bijzonder fraai in zijn detaillering en vertoont stilistisch sterke overeenkomsten met de belangrijkste schilderijen die op naam van Coecke zijn gesteld. Alleen van wandtapijten waaraan zeer hoge waarde werd gehecht, zijn kartons overgeleverd, zoals de 'Handelingen der Apostelen' van Rafael en de 'Verovering van Tunis' van Jan Cornelisz. Vermeyen. Van de Weense 'Paulus'-serie is de wever niet bij naam bekend. Een van de tapijten draagt een onleesbaar weversmerk. Hoewel het stadsmerk van Brussel op de 'Paulus'-tapijten te Wenen ontbreekt, moeten zij gezien de hoge kwaliteit te Brussel zijn geweven. Er is geopperd dat het ontbreken van het sinds 1528 door de Brusselse magistraat voorgeschreven stadsmerk erop zou kunnen wijzen dat de 'Paulus'-serie nog vóór dat jaar zou zijn ontworpen en geweven. De blauwe boordranden, waarin zich de merken zouden moeten bevinden, blijken echter niet origineel te zijn, zodat kan worden vastgehouden aan een datering in de jaren dertig van de zestiende eeuw. In de 'Paulus'-serie te München en elders komt het Brusselse stadsmerk overigens wél voor. In 1532 kocht Frans I een Brusselse 'Paulus'-serie, maar het is onzeker of het daarbij om de onderhavige serie ging. Gezien het grote aantal tulbanddragende figuren in de voorstellingen, wordt het ontwerp wel na Coecke's door Van Mander vermelde reis naar Constantinopel van 1533 gedateerd. Deze reis, zo zij plaatsvond, hield misschien verband met de gedocumenteerd in dezelfde periode plaatsvindende pogingen van het tapissiersbedrijf Dermoyen om een set met de 'Jachten van Maxiliaan' aan sultan Suleyman II te slijten. De decoratie van de boorden van dit 'Paulus'-tapijt met aaneengeschakelde florale en frugale elementen, waarop slechts in de twee benedenhoeken putti voorkomen, en het ontbreken van rolwerkornamenten in de tekstpanelen wijzen op een datering vóór 1540. Dit wordt bevestigd door de in de voorstellingen weergegeven architectonische elementen, die eveneens in de late jaren dertig gedateerd moeten worden. Het onderwerp van de serie wordt gevormd door de wederwaardigheden van de apostel Paulus, zoals beschreven in Handelingen 7 tot 28. Het hier getoonde tapijt heeft als voorstelling de 'Arrestatie van Paulus in de Tempel' (Handelingen 21:27-34). Boven de voorstelling is een paneel aangebracht met de tekst: 'TRIBVNVS PAVLVM E MANIBVS FVRENTIVM IVDAEORVM PER MILITES EREPTVM IN CASTRA ABDVCI IVBET' ('De tribuun beveelt, dat Paulus, door soldaten uit de handen van de woedende joden bevrijd, naar de legerplaats wordt afgevoerd'). Paulus hield zich incognito op in de tempel te Jeruzalem, maar werd herkend en door de joden, onder leiding van de hogepriester (links op de voorstelling) de tempel uitgegooid. Buiten wilde een samengestroomde massa hem vermoorden, maar dit werd voorkomen door een Romeinse tribuun en zijn manschappen die op het rumoer waren afgekomen. De twee Romeinse soldaten die rechts het voorportaal van de tempel betreden, doen dus niet mee met de lynchpartij, maar schieten de apostel te hulp. Omdat de tribuun niet begreep waarvan Paulus werd beschuldigd, sloeg hij hem in de boeien en voerde hem af naar de kazerne. Hier hield Paulus vanaf het bordes een toespraak tot de joden, waarin hij verhaalde van zijn bekering op weg naar Damascus. De woedende menigte eiste dat hij ter

dood werd gebracht, waarna de zaak in handen van hogere autoriteiten werd gelegd (zie cat. 216). Van het tapijt bleven geen ontwerptekeningen bewaard. De versies in Madrid en München zijn breder en laten ter rechterzijde nog een deel van de voorstelling zien dat in Wenen ontbreekt, namelijk de tribuun met staf die zijn soldaten het bevel tot arrestatie geeft. Het voorportaal van de tempel wordt geschraagd door twee monumentale zuilen, die met rankwerk en grotesken zijn versierd. Links is de tempelingang aangeduid met pijlers en halfzuilen. De renaissance-architectuur domineert de voorstelling, zoals dat op veel wandtapijten in bezit van Maria van Hongarije het geval was. De stofuitdrukking is bijzonder fraai, vooral in de brokaten mantel van de hogepriester, waarvan de zoom is voorzien van de tekst: 'VNVM CREDE DEVM NEC VANA IVRES PER IPSVM' ('Geloof aan de ene (ware) God, gij zult geen valsheden zweren in Zijn naam').

Literatuur: Von Birk 1884, nr. 10-13; Beer 1891, p. CLXII, nr. 42; Göbel 1923, deel 1, p. 418-419; Marlier 1966, p. 310-323; Duverger 1972, p. 718-719; Halbturn 1981, p. 37-54; Schneebalg-Perelman 1982, p. 204-207; Fock 1983, p. 51-52; Madrid 1986, p. 230-235, serie 32 I-V; Washington 1986-1987, cat. 36; Delmarcel 1991, p. 122-123.

BvdB

·PAVLVS CORAM PRÆSIDE FESTO ET REGE AGRIPPA, ET BERNICE,
APPELLAT CÆSAREM, ET QVÆ SIBI CONTIGERINT, ENARRAT·

216
Brussel 1535-1540, naar ontwerp van Pieter Coecke van Aelst, 1502-1550

Paulus voor Agrippa, uit de serie: De geschiedenis van de apostel Paulus

wol, zijde, goud en zilver, 418 x 440 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, inv. T III/3

Dit tapijt toont de op cat. 215 volgende episode uit de 'Paulus'-serie, waarin Paulus zich verantwoordt voor koning Agrippa, diens vrouw Berenice en de Romeinse prefect Festus (Handelingen 25:23 tot 26:32). Boven de voorstelling is in een cartouche de tekst leesbaar: 'PAVLVS CORAM PRAESIDE FESTO ET REGE AGRIPPA ET BER(E)NICE APELLAT CAESAREM ET QVAE SIBI CONTIGERINT ENARRAT' ('Paulus roept voor de prefect Festus, koning Agrippa en Berenice de keizer aan en vertelt wat hem is overkomen'). Links staat Paulus met de armen gestrekt, zoals in de bijbelpassus beschreven staat, terwijl hij zich richt tot de koning op de troon, geflankeerd door zijn vrouw en de prefect die met een handgebaar de apostel het zwijgen probeert op te leggen. In de open audiëntieruimte zitten en staan drie lictoren, die de waardigheidstekens van de Romeinse prefect dragen: roedebundels met dubbelzijdige bijlen. Op de achtergrond dromt het volk bijeen om het verhoor van Paulus te volgen. Paulus had de keizer aangeroepen als instantie die hem zou dienen te berechten, de wereldlijke overheid dus, en niet de joodse rechtbank die hem ter dood wilde veroordelen wegens heiligschennis. Nadat Paulus wederom zijn bekeringsverhaal had verteld, kon de koning geen enkel vergrijp tegen de wet constateren, maar omdat de apostel de keizer had aangeroepen zou hij toch naar Rome worden overgebracht om te worden berecht. De uiterst monumentale voorstelling wordt, meer nog dan in het vorige tapijt, beheerst door renaissance-architectuur, met de zware gecanneleerde zuilen en de troon die rijk met antieke motieven is gedecoreerd. Door de overhoekse plaatsing van het gebouw wordt een buitengewoon ruimtelijk effect bereikt. In de figuurweergave zijn de houdingen van Italiaanse voorbeelden overgenomen. De aanwezigheid van de lictoren kan worden herleid tot Rafaels tapijt-kartons voor de 'Handelingen der Apostelen', waarop dit antieke motief eveneens voorkomt. De hoogrenaissance-stijl die in de architectonische elementen is waar te nemen, lijkt erop te wijzen dat de voorstelling werd ontworpen na 1537, toen Coecke Serlio's in dat jaar verschenen eerste architectuurtractaat in handen had gekregen, waarvan hij reeds in 1539 een Nederlandse vertaling liet verschijnen (cat. 186). De vorstelijke connotaties van de renaissance-ornamenten in deze voorstelling zijn evident. Het tapijt was daarom bijzonder geschikt om de vertrekken van een vorst te sieren, aan wie overigens ook de inhoudelijke betekenis van de scène zal zijn bevallen. Daarin krijgt immers bij monde van een apostel van Christus het gezag van de wereldlijke overheid in het algemeen en dat van de keizer in het bijzonder bij bestuur en rechtspraak het primaat toegekend boven de macht van de geestelijkheid. Een dergelijke iconografie moet met name de Habsburgse keizer ten zeerste hebben behaagd. Van dit tafereel bleef een tweetal bijna identieke ontwerptekeningen bewaard (in de Albertina te Wenen en het St. Annen Museum te Lübeck), waarvan het Weense exemplaar op de voorste zuilbasis het opschrift draagt: 'Peter von Aelst'. Wegens de Duitse spelling moet deze signatuur als een latere toevoeging worden beschouwd. De tekeningen laten, evenals de versies van dit tapijt te Madrid en München, wederom een bredere voorstelling zien, waarbij een groter deel van het omringende landschap is weergegeven. In de boorden zijn dezelfde decoratieve elementen toegepast als in het vorige tapijt: bloemenbundels en vruchtentrossen met in beide benedenhoeken twee spelende putti. De stofuitdrukking is schitterend, vooral dankzij het vele goud- en zilverdraad dat in het tapijt werd verwerkt. Het geeft een goed beeld van de atmosfeer van weelde die aan het hof van Maria van Hongarije moet hebben geheerst.

Literatuur: zie cat. 215.

BvdB

217
Brussel 1540-1550, vermoedelijk naar Italiaans ontwerp

Venus veroordeelt Psyche, uit de serie: De geschiedenis van Venus

wol en zijde, 489 x 406 cm
Barcelona, Palacio de Pedralbes (Patrimonio Nacional), serie 41/III, inv. 10004071

In de inventaris van de naar Spanje verscheepte wandtapijten van Maria van Hongarije wordt een tiendelige serie vermeld met de 'Geschiedenis van Venus'. De voorstellingen worden alle kort beschreven en ook de afmetingen zijn vermeld. Hierdoor is het mogelijk deze serie te identificeren met een reeks tapijten met 'Venus'-voorstelling die deel uitmaakt van de verzameling van het Spaanse Patrimonio Nacional. Van de serie bleven zes tapijten bewaard. Na de dood van Maria van Hongarije kwam de 'Venus'-serie in bezit van Philips II, die haar toevoegde aan de Spaanse koninklijke collectie. Een van deze tapijten stelt de 'Veroordeling van Psyche door Venus' voor, of zoals het tapijt in de Spaanstalige inventaris van 1556 staat vermeld: 'como quisieron açotar a Siches por mandado de Benus' ('hoe men Psyche wilde geselen op bevel van Venus'). Rechts staat Venus, kwaad omdat haar zoon Cupido door Psyche is verleid, en vastberaden Psyche te straffen, nadat zij haar na lang zoeken heeft opgespoord. Cupido tracht haar nog tot andere gedachten te brengen, maar Venus is onvermurwbaar. Op haar bevel zal Psyche worden meegenomen door Zorg en Verdriet, die haar zullen geselen en op andere wijze mishandelen. In het midden staat Psyche, met de handen gevouwen, als smeekt zij om clementie. Zij wordt door Zorg en Verdriet van haar kleding ontdaan, terwijl linksonder de geselroede reeds uit takjes wordt samengesteld. Het onderwerp is ontleend aan het verhaal van Cupido en Psyche, dat is opgenomen in de *Metamomorphoses* van Apuleius. In de meest recente catalogus van de tapijten van het Patrimonio Nacional wordt een verkeerde uitleg van de voorstelling gegeven. Ofschoon antieke voorstellingen in de zestiende-eeuwse hofkringen dikwijls in de eerste plaats een machts-symboliserende functie bezaten, demonstreren deze en de overige 'Venus'-voorstellingen van de serie toch wel de humanistisch geïnspireerde belangstelling voor de cultuur van de klassieke oudheid die aan het hof van Maria van Hongarije heerste. De figuren doen in hun maniëristische houdingen, gelaatstypen en vooral ook de on-Nederlandse haardracht en de kapjes sterk denken aan Italiaanse kunstwerken uit de jaren dertig en veertig van de zestiende eeuw, vooral uit de omgeving van Giulio Romano. Het ontwerp is dan ook vermoedelijk door een Italiaanse kunstenaar geleverd. Dat is niet zo verwonderlijk want, zoals in de inleiding is aangegeven, bezat Maria van Hongarije reeds in 1535 een 'Hercules'-serie naar ontwerp van Giulio Romano. De figuren zijn geplaatst in een diep landschap, dat de grote vaardigheid van de wevers toont in natuurweergave en stofuitdrukking, zoals ook te zien is in de vruchten- en bloemendecoratie van de boorden. Wie de wevers waren, is niet bekend, daar de tapijten naast het Brusselse stadsmerk slechts ongeïdentificeerde weversmerken dragen.

Literatuur: Beer 1891, p. CLX, nr. 25; Göbel 1923, deel 1, p. 135-136; Duverger 1972, p. 724; Madrid 1986, p. 297-303, serie 41 I-VI.

BvdB

218
Bernard van Orley, ca. 1488-1541
(toegeschreven)
Kruisiging met Margaretha van Oostenrijk als Caritas en Isabella van Oostenrijk als Justitia
ca. 1525
olieverf op paneel, 140 x 96,5 cm
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv. 1629

Dit is het middenpaneel van een drieluik, waarvan de luiken niet bewaard zijn gebleven. De toeschrijving aan Bernard van Orley is vooral gebaseerd op de gezichtstypen (met name die van Christus en Maria), die ook voorkomen op ander werk waaraan Orley's naam verbonden is. Bernard van Orley vervaardigde in 1515 voor de eerste maal schilderijen voor de landvoogdes Margaretha van Oostenrijk en trad in 1518 bij haar in hofdienst. Na in 1527 in opspraak te zijn gekomen door zijn contacten met lutheranen, werd hij door Margaretha ontslagen. Maria van Hongarije stelde hem evenwel kort na haar aantreden als landvoogdes wederom als hofschilder aan. Op de 'Kruisiging' uit Rotterdam zijn onder het kruis Maria en Johannes de Evangelist geknield weergegeven. De kruisigingsscène speelt zich af in een weids landschap met de stad Jeruzalem op de achtergrond. Op het middenplan zijn soldaten te paard zichtbaar die wegrijden in de richting van de stad. De voorstelling vertoont een aantal iconografische bijzonderheden. Zo ontbreekt de doorgaans in dit type kruisigingsvoorstellingen aan de voet van het kruis weergegeven Maria Magdalena. Boven de gekruisigde Christus zijn God de Vader en de duif van de Heilige Geest afgebeeld, aldus te zamen de Heilige Drieëenheid vormend. Deze elementen versterken het icoon-achtige karakter van de voorstelling, opgeroepen door de streng frontale Christusfiguur, die op kleinere schaal is weergegeven dan Maria en Johannes. Onder de armen van het kruis is hoog in de wolken ter linkerzijde een allegorische uitbeelding van Caritas, de Naastenliefde te zien: een vrouwenfiguur met palmtak, omringd door vier kleine kinderen. Caritas heeft onmiskenbaar het uiterlijk van Margaretha van Oostenrijk, zowel in kleding als in haar fysiognomie. Boven haar is de spreuk leesbaar: 'Sanguinis hoc preciu distribua indigenis' ('Geef hun die dit behoeven Uw kostelijk bloed'). Ter rechterzijde is een andere christelijke deugd uitgebeeld, namelijk Justitia, de Gerechtigheid, die een zwaard, een van haar attributen, in de schede steekt. Deze vrouwenfiguur is gekroond, wat het waarschijnlijk maakt dat ook hier sprake is van een geïdealiseerd vorstenportret. Zij vertoont uiterlijke overeenkomsten met Isabella van Oostenrijk, de zuster van Karel V die getrouwd was met koning Christiaan van Denemarken, met hem in 1523 naar de Nederlanden uitweek en er in 1526 overleed (vergelijk onder andere de liggende figuur op Gossaerts ontwerp voor een grafmonument van Isabella van Oostenrijk, cat. 178). Een datering omstreeks 1525 is daarom plausibel, mede gelet op de kleding van de Caritas-figuur en de stilistische kenmerken van het schilderij. Wie de opdrachtgever van het drieluik was, is niet bekend, maar het is zeker in het Habsburgse milieu ontstaan. Het duo Caritas en Justitia onder de armen van het kruis keert op identieke wijze terug in de Kruisiging op het grote altaarstuk van de hand van onder anderen Bernard van Orley dat in opdracht van Margaretha van Oostenrijk werd vervaardigd voor het hoofdaltaar van haar grafkerk te Brou (nu in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge). Ook op het Kruisigingstapijt van de befaamde, door Bernard van Orley ontworpen Troonhemel in het Escorial, in 1525 in opdracht van Margaretha van Oostenrijk geweven, komt een bijna identieke Justitia-figuur voor, ditmaal tegenover een Misericordia (Barmhartigheid). De betekenis van deze allegorische tegenstelling is de verzoening van Barmhartigheid en Gerechtigheid (die haar zwaard wegstopt) door de Verlossing door Christus. Het thema van de verzoende Gerechtigheid lijkt passend in de entourage van een vorst, die immers de hoogste rechtspreker was. De figuur van God de Vader gaat terug op een van de beroemde plafondfresco's van Rafaël en zijn atelier in de Loggie van het Vaticaan uit 1518-1519. Dit en andere Italiaanse elementen in het schilderij, waaronder de uitgewerkte anatomie van Christus, maken het tot een representatief voorbeeld van de vroege renaissance-stijl waarin de hofschilder Bernard van Orley werkte.

Literatuur: Friedländer 1924-1937, deel 8, p. 178; Glück 1934, p. 182-183; Rotterdam 1962, p. 99-100; Friedländer 1967-1976, deel 8, p. 72 en 106 (nr. 113); Delmarcel 1992, p. 143-147.

BvdB

219
Pieter Coecke van Aelst, 1502-1550
(toegeschreven)
De Heilige Familie
1530-1540
olieverf op paneel, 98 x 70 cm
(oorspronkelijk met ronde bovenzijde, in de linker- en rechterbovenhoek aangevuld)
Leuven, Stedelijk Museum Vanderkelen-Mertens, inv. S 26 C

In een rijk met renaissance-ornamenten versierd interieur zit rechts Maria met het Christuskind staand op haar schoot. Zij biedt Jezus een appel aan, symbool van de Zondeval en een vooruitwijzing naar de rol van Christus als Verlosser van de mensheid. Links zit de oude Jozef met stok, vermoeid toekijkend met het hoofd rustend op zijn linkerhand. Boven Maria met het Christuskind houdt een putto-achtig zwevend engeltje een eredoek open. Linksachter in het interieur is een medaillon zichtbaar, voorstellend 'Abraham die Isaac offert', een oudtestamentische scène die eveneens als een prefiguratie van Christus' Kruisdood gold. De stilistische kenmerken van het schilderij vertonen sterke overeenkomsten met die van werk dat op naam van Pieter Coecke van Aelst is gesteld. Hoewel er geen gesigneerde schilderijen van Coecke bestaan, kennen we zijn figuurtypen van een enkel gedocumenteerd schilderij, van prenten en van de vele wandtapijten waarvoor hij de ontwerpen maakte. Vooral de kop van Jozef, met de zwierige hoofd- en baardharen, is een veelvuldig voorkomend element in het aan Coecke toegeschreven oeuvre. De 'Heilige Familie' kan binnen dat oeuvre zelfs als een van de meest karakteristieke en in zijn details (bijvoorbeeld de fraai geschilderde vruchten op de voorgrond) meest verzorgde werken worden beschouwd. Pieter Coecke van Aelst was als hofschilder in dienst van Karel V en Maria van Hongarije en liet gedurende hun bewind enige belangrijke Nederlandstalige architectuurtractaten in druk verschijnen. Deze hebben een grote invloed gehad op de verspreiding van de renaissance-stijl in de Nederlandse kunst (zie cat. 185-186). Ook in het Leuvense schilderij zijn renaissance-vormen volop aanwezig. Het medaillon, het fries daaronder met dolfijnmotief, de pilaster versierd met groteskenkandelaber en het grotesken-ornament rechts op de voorgrond behoren alle tot het repertoire van renaissance-motieven dat in de jaren dertig in de Nederlanden werd toegepast. De oorspronkelijk uit de Leuvense Sint-Pieterskerk afkomstige 'Heilige Familie' is daar, voorzien van luiken met stichtersportretten, aan het begin van de zeventiende eeuw opgesteld als memorietafel van het tot de hogere burgerij behorende echtpaar Lambrecht Smoers en Catharina Stevens. Hoewel het vermoedelijk niet in een hofmilieu is ontstaan, geeft het aan Coecke toegeschreven schilderij een goed beeld van de stijl waarin deze productieve en hoog gewaardeerde Nederlandse hofschilder met zijn atelier menig werk uitvoerde in opdracht van leden van het Habsburgse huis.

Literatuur: Marlier 1966, p. 236; Aalst 1973, cat. A 197; Hollanders-Favart 1974, p. 135-167; Verougstraete-Marcq 1981, p. 307-317; Brussel 1991 (A), cat. 357.

BvdB

220
Jan Cornelisz. Vermeyen, 1500-1559
De Heilige Familie
ca. 1530
olieverf op paneel, 64 x 54,5 cm
rechtsboven gesigneerd: 'IOHNES VERMEI PINGEBAT' en gemonogrammerd: 'IC'
Haarlem, Frans Halsmuseum (langdurig bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst), inv. 683

Dit is een van de twee gesigneerde schilderijen die van Jan Cornelisz. Vermeyen bewaard bleven. In of na 1525 trad de in Beverwijk geboren schilder in hofdienst bij landvoogdes Margaretha van Oostenrijk. Mogelijk werd hij bij haar geïntroduceerd door Jan Gossaert van Mabuse, die op dat moment talrijke opdrachten voor het Mechelse hof uitvoerde. Van Gossaert wordt wel aangenomen dat hij een van Vermeyens leermeesters is geweest. Maar ook is een leertijd verondersteld bij Jan van Scorel, met wiens werk uit de jaren twintig Vermeyens vroege schilderijen overeenkomsten vertonen. De 'Heilige Familie' is een van de vroegste werken van de hand van Vermeyen die zijn overgeleverd. In het hemels doorkijkje met God de Vader temidden van musicerende engelen is de invloed waarneembaar van Scorels Lochorst-triptiek uit 1526-1527, waarin een vergelijkbaar beeldelement voorkomt. Dit werd omstreeks 1530-1535 ook toegepast in het drieluik met Hendrik III van Nassau als schenker (cat.180). Het hoofd en de haardracht van Maria in de 'Heilige Familie' zijn eveneens met Scorels werk verwant. Verder overheerst het vroege Italianisme dat kenmerkend is voor de Nederlandse schilderkunst uit de jaren twintig en dertig van de zestiende eeuw. Zowel de compositie als geheel als de houding van Christus en Jozef gaat terug op werk van Rafael. Het staande Christuskind lijkt geïnspireerd op een van de engelen in Rafaels 'Jesaja'-fresco uit 1511-1512 in de Sant'Agostino te Rome en het motief van de over de rug van Maria heenkijkende Jozef met de hand onder het hoofd gaat terug op Rafaels 'Heilige Familie' uit 1518, nu in het Prado te Madrid (of een van de vele kopieën daarnaar). Vooral de zorgvuldig uitgewerkte anatomie van het Christuskind verleent dit schilderij zijn renaissancistisch karakter. Voor zover bekend reisde Vermeyen in de jaren twintig niet naar Italië. Mogelijk heeft hij gebruik gemaakt van schetsen die Jan van Scorel in 1523-1524 gedurende diens verblijf in Rome maakte. In de periode waarin de 'Heilige Familie' ontstond, verkeerde Vermeyen in het Mechelse hofmilieu, waar reeds vroeg een intensieve belangstelling bestond voor de jongste artistieke ontwikkelingen in Italië. Het schilderij geeft een goed beeld van het werk van de schilder ten tijde van zijn indiensttreding bij Karel V, voor wie hij in de daaropvolgende decennia enkele van de belangrijkste Habsburgse hofopdrachten zou uitvoeren (zie cat. 202). Mogelijk vormde het eens een tweeluik met een portret van Erard de la Marck, de prinsbisschop van Luik (zie cat. 221).

Literatuur: Friedländer 1924-1937, deel 14, p. 130; Hoogewerff 1936-1947, deel 4, p. 279-282; Pelinck 1962, p. 11; Van Puyvelde 1962, p. 291; Brussel 1963, cat. 231; Haak 1963, p. 18-19; Friedländer 1967-1976, deel 12, p. 132 (nr. 417); Brou 1981, cat. 47; Bruyn 1984, p. 1-3; Horn 1989, deel 1, p. 5-9, 55; 67; Dacos 1991, p. 99-100.

BvdB

221
Jan Cornelisz. Vermeyen, 1500-1559
Portret van Erard de la Marck
ca. 1530
olieverf op paneel, 63,5 x 54 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. A 4069

Vermeyens portret van Erard de la Marck mag als een van de hoogtepunten van de Nederlandse portretkunst in de zestiende eeuw worden beschouwd. Erard de la Marck (1472-1538) werd in 1506 benoemd tot prins-bisschop van Luik. Na aanvankelijk de Franse politiek gesteund te hebben, koos hij in 1518 de zijde van Karel V, hetgeen een belangrijke ondersteuning van diens centralisatiepolitiek betekende. Ten gevolge van deze alliantie werd Erard de la Marck in 1521 tevens kardinaal van Valencia. Hij was puissant rijk en leende grote sommen gelds aan Margaretha van Oostenrijk, Maria van Hongarije en Karel V. Door deze krachtige financiële ondersteuning van de Habsburgse politiek en dankzij zijn bestuurlijke behendigheid wist hij een belangrijke machtspositie in de Nederlanden te verwerven. Hij maakte deel uit van de Raad van de landvoogdes en was na 1525 als inquisiteur voor de Nederlanden een van de felste bestrijders van de Hervorming. In zijn in vroege renaissance-stijl uitgevoerde paleis te Luik oefende Erard de la Marck een bloeiend mecenaat uit. In 1528 schonk hij de Brusselse Sint-Goedelekerk het monumentale glas met het 'Laatste Oordeel' boven de ingangspartij. Op Vermeyens portret is Erard de la Marck gekleed in kardinaalskostuum en draagt hij een kostbare tabbaard met bontkraag die zijn vorstelijke status tot uitdrukking brengt. Met de handen maakt hij een aan de klassieke retorica ontleend spreekgebaar: hij telt zijn argumenten af. De handen zijn buitengewoon levensecht gemodelleerd en lijken dankzij een geraffineerde toepassing van licht-donker-effecten uit het schilderij naar voren te steken. Het plastisch weergeven van druk gebarende handen zou een van de karakteristieke kenmerken van Vermeyens werk als portretschilder blijven. Vermeyens aanstelling in hofdienst bij Margaretha van Oostenrijk werd in 1529 met een jaarsalaris van honderd Vlaamse ponden bekrachtigd. In 1530 reisde hij in opdracht van Margaretha naar Augsburg en Innsbruck, waar hij Karel V en enkele andere leden van de Habsburgse familie portretteerde (zie cat. 222). Toen de landvoogdes in datzelfde jaar stierf, een gebeurtenis die door hem op indringende wijze is vastgelegd (zie cat. 103), had Vermeyen nog betalingen tegoed voor geleverd werk, zoals blijkt uit een petitie die hij in 1533 indiende bij de executeurs testamentaires van Margaretha. Hierin wordt onder meer vermeld, dat Vermeyen aan Margaretha van Oostenrijk twee grote portretten van Erard de la Marck had geleverd, tezamen met twee schilderijen waarop een Maria met Kind was afgebeeld. In de nalatenschap van Margaretha bevond zich blijkens de inventaris van haar bezittingen een tweeluik, bestaande uit een portret van Erard de la Marck en een voorstelling van Maria met Kind. Waarschijnlijk ging het daarbij om twee van de schilderijen die in de petitie van 1533 genoemd worden. Het portret van Erard de la Marck uit het Rijksmuseum is vermoedelijk een van de schilderijen waarvan in de documenten sprake is. Het zou dan nog bij het leven van Margaretha van Oostenrijk zijn geschilderd, dus in of vóór 1530. In 1545 maakte Vermeyen een ets die op dit portret is geïnspireerd. Deze prent, die van een onderschrift is voorzien waarin zowel de maker als de geportretteerde bij naam worden genoemd, vormde het uitgangspunt voor de identificatie van beide. Links- en rechtsboven op het schilderij houden engeltjes een eredoek op. Het rechter engeltje kijkt naar rechts en lijkt een wijzend handgebaar te maken naar een ontbrekende scène ter rechterzijde. Wegens de bijna identieke afmetingen is wel verondersteld dat de 'Heilige Familie' uit het Frans Halsmuseum (cat. 220) en het Amsterdamse portret vroeger samen de bovengenoemde diptiek van Margaretha van Oostenrijk hebben gevormd. Dat is goed denkbaar, mede gelet op de lichtval in beide stukken: in de 'Heilige Familie' komt het licht van linksboven uit de hemelopening met God de Vader, terwijl het in het portret van rechtsboven neervallende licht bij koppeling aan de 'Heilige Familie' ook als hieruit afkomstig kan worden opgevat. Hoe dit ook zij, Vermeyens portret is een indrukwekkend voorbeeld van diens kwaliteiten als portrettist. Schilderijen als dit bezorgden hem de gunst van zijn Habsburgse opdrachtgevers en vormden de basis voor zijn bijzonder succesvolle carrière als hofschilder.

Literatuur: Benesch 1929, p. 204-205; Friedländer 1924-1937, deel 12, p. 157-158; Hoogewerff 1936-1947, deel 4, p. 265-267; Pelinck 1962, p. 10; Van Puyvelde 1962, p. 291-292; Haak 1963; Luik 1966, cat. 100; Friedländer 1967-1976, deel 12, p. 129 (nr. 390); Rotterdam 1969, cat. 230; Steppe & Delmarcel 1974, p. 38; Collon-Gevaert 1974; Amsterdam 1976, p. 573; Bruyn 1984, p. 3-5; Amsterdam 1986, cat. 78; Horn 1989, deel 1, p. 6-9, 56, 59-64, 67.

BvdB

222
Zuidelijke Nederlanden, 1530-1540

Portret van Maria van Hongarije

olieverf op paneel, 25,3 x 18,5 cm (met – originele ? – lijst 32,5 x 18,5 cm)
Boedapest, Museum voor Schone Kunsten, inv. 6961

In een petitie uit 1533, waarin Jan Cornelisz. Vermeyen de executeurs testamentaires van Margaretha van Oostenrijk om betaling verzoekt van verschillende schilderijen die hij voor de landvoogdes had gemaakt (zie cat. 221), worden negentien portretten genoemd, waaronder die van Karel V, Isabella van Portugal, Maria van Hongarije, Ferdinand I en diens echtgenote Anna van Polen, hun vier kinderen, Karels bastaard-dochter Margaretha en Margaretha van Oostenrijk zelf. Van de meeste van deze portretten wordt expliciet in de petitie vermeld, dat zij in 1530 te Augsburg en Innsbruck door Vermeyen naar het leven zijn gedaan. In 1530-1532 ontving Vermeyen reeds vergoedingen voor de in opdracht van Margaretha van Oostenrijk gemaakte reis naar Augsburg en de levering van de daar gemaakte 'gelijkenissen, van zo nabij als maar mogelijk is' van Karel, Maria, Ferdinand en Anna. Vermeyens portretten kwamen na de dood van Margaretha van Oostenrijk in bezit van Maria van Hongarije. Uit de lange lijst van geportretteerde familieleden van Karel V mag worden afgeleid dat Vermeyen omstreeks 1530 een van de belangrijkste Habsburgse hofportrettisten was. Ofschoon hij na de dood van Margaretha van Oostenrijk nog regelmatig opdrachten voor Maria van Hongarije uitvoerde, nam de laatste hem, voor zover bekend, niet in hofdienst. Kort na haar aantreden als landvoogdes verkoos Maria van Hongarije Bernard van Orley als haar belangrijkste hofschilder. Na in 1527 te zijn ontslagen door Margaretha van Oostenrijk wegens zijn contacten met hervormingsgezinden, werd Orley in 1532 wederom in dienst genomen door de nieuwe landvoogdes, die aanvankelijk minder problemen lijkt te hebben gehad met de Lutherse leer dan haar voorgangster en haar beide broers. Evenals Vermeyen maakte Orley reeksen portretten van leden van het Habsburgse huis en de hoge edelen aan het hof. Zo blijkt uit hofrekeningen dat hij tussen 1532 en 1535 onder meer zeven portretten van Maria van Hongarije schilderde en vier van haar overleden echtgenoot Lodewijk II van Hongarije. Voorts werd hij betaald voor portretten van Karel V, van Christina van Denemarken, het nichtje van Maria van Hongarije dat langdurig aan haar hof verbleef, van Lucretia de Cavally, haar hofdame, en van Antoon de Croy, haar 'chevalier d'honneur'. Orley's in de rekeningen vermelde portretten van Maria van Hongarije werden door hem in 1532 en 1533 aan het hof geleverd. Van Maria van Hongarije zijn uit de eerste jaren van haar bewind als landvoogdes nogal wat portretten bewaard gebleven, alle van hetzelfde type: ten halve lijve afgebeeld in zwarte weduwendracht, met op het hoofd de karakteristieke witte 'guimpe', waarvan de lange uiteinden om de hals zijn geslagen en voor de borst afhangen. Dit lijken echter zonder uitzondering kopieën te zijn naar verloren originelen. Het portret uit Boedapest is een goed voorbeeld van dit type. Maria is driekwart naar rechts voorgesteld. Haar handen zijn zichtbaar en zij houdt een paar handschoenen vast. Het hoofd en de handen zijn weinig plastisch weergegeven, maar toch is Maria's fysiognomie in dit schilderij gedetailleerd verbeeld. Er zijn nogal wat noodnamen aan de portretten uit deze periode verbonden, zoals de 'Meester van de vermoeide ogen', de 'Meester van de Magdalenalegende' of de 'Meester van de landvoogdes Maria'. Ook worden sommige van deze portretten wel toegeschreven aan Willem Schrots, een schilder die langdurig bij Maria van Hongarije in dienst was, maar van wie tot dusver geen werk is geïdentificeerd. Mogelijk gaat dit portret terug op een van de verloren originelen van Vermeyen of Orley uit 1530-1533, maar gelet op de enigszins verouderde gelaatstrekken moet het wellicht wat later worden gedateerd. Tenslotte moet gewezen worden op de compositorische overeenkomsten tussen dit portret en dat van Titiaan uit 1548 (cat. 227).

Literatuur: Pinchart 1856 (A), p. 135-138, 142-143; Friedländer 1924-1937, deel 12, p. 24; Glück 1934, p. 178-188; Boedapest 1967, cat. 6961; Schlégl 1968, p. 166; Horn 1989, deel 1, p. 8-9, 60-67.

BvdB

223
Jan Cornelisz. Vermeyen, 1500-1559 (naar)
Portret van Karel V
ca. 1530
olieverf op paneel, 16,5 x 14 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. A 164

Het origineel van het portret van Karel V dat Jan Cornelisz. Vermeyen in 1530 te Augsburg schilderde voor Margaretha van Oostenrijk (zie cat. 222) is niet bewaard gebleven. De voorstelling is evenwel bekend uit enige contemporaine kopieën. In de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel wordt een portret van Karel V ten halve lijve bewaard dat vermoedelijk op Vermeyens origineel teruggaat. Vooral de 'sprekende' handen op dit schilderij, een van de meest karakteristieke kenmerken van Vermeyens portretkunst, en de manier waarop de fysiognomie van de ongeveer dertigjarige keizer is weergegeven, maken het zeer waarschijnlijk dat het hier om een een navolging gaat van het portret dat Vermeyen in 1530 aan Margaretha van Oostenrijk leverde. Het portretje uit het Rijksmuseum is van hetzelfde type, alleen hierop ontbreken de handen en is de kleding van Karel V iets gewijzigd. De keizer en zijn familieleden waren gedurende de Rijksdag van 1530 te Augsburg voor de eerste maal bijeen na de plechtige keizerkroning te Bologna eerder dat jaar. Op deze Rijksdag was de dreigende scheuring van het Rijk door het groeiend aantal volgelingen van Luther het belangrijkste onderwerp van discussie. Tevergeefs trachtte Karel V hier de eenheid onder de deels Luthersgezinde keurvorsten te bewaren. De protestante keurvorsten dienden bij de keizer de zogenoemde Augsburgse Confessie in, waarin de elementen van de door hen beleden Lutherse leer werden vastgelegd en waarin vele onderdelen van de traditionele katholieke religie werden afgezworen. Het lukte Karel V niet een verzoening tot stand te brengen, waarna de keurvorsten zich in het daaropvolgende jaar aaneensloten tot het Schmalkaldisch Verbond. Hiermee zou Karel in de volgende decennia menig politiek en militair conflict uitvechten, tot het Verbond in 1547 tijdens de Slag bij Mühlberg door de keizerlijke troepen verpletterend werd verslagen (zie cat. 201). Te Augsburg vond in 1530 de eerste ontmoeting na vijftien jaar tussen Maria van Hongarije en haar broer Karel plaats. Verarmd en zonder hoop op herovering van de door koning Zápolya met steun van sultan Suleyman bezette Hongaarse gebiedsdelen, zou Maria enige maanden later op verzoek van Karel V haar in december 1530 overleden tante Margaretha van Oostenrijk als landvoogdes over de Nederlanden opvolgen. Het door Vermeyen in 1530 geschilderde portret van de keizer kwam toen via de nalatenschap van Margaretha in haar bezit.

Literatuur: Pinchart 1856 (A), p. 135-138; Friedländer 1924-1937, deel 14, p. 130, Nachtrag, p. XXXIV; Glück 1933, p. 197-198; Gent 1955, cat. 122, 134; Toledo 1958, cat. 139; Brussel 1963, cat. 230; Friedländer 1967-1976, deel 12, p. 89; Amsterdam 1976, p. 573; Horn 1989, deel 1, p. 8, 60-64.

BvdB

224
Michiel Coxcie, 1499-1592
Twee luiken van een triptiek met Guido Morillon en zijn gezin
ca. 1561
olieverf op paneel, beide 159 x 70 cm
gesigneerd op het middenpaneel: 'Michael de Coxsyen me fecit'
Leuven, Stedelijk Museum Vanderkelen-Mertens, inv. S 43 C

Op het middenpaneel van de triptiek waartoe de luiken behoren, is de triomferende, verrezen Christus weergegeven met aan weerszijden de apostelen Petrus en Paulus en op de achtergrond engelen die de Arma Christi dragen. Op de binnenzijde van de luiken zijn de schenkers afgebeeld: op het linkerluik Guido Morillon († 1548) en zijn zoons, onder wie twee vroeg gestorven jongetjes, en op het rechterluik zijn vrouw Elisabeth de Mil († 1552) met hun dochters. Achter Guido Morillon staat zijn naamheilige, Guido van Anderlecht, en achter Elisabeth de Mil haar patroonheilige, Elisabeth van Thüringen. Op de buitenzijde van de luiken zijn de wapens van de beide echtelieden aangebracht. Guido Morillon draagt een donkere tabbaard met brede bontkraag als teken van zijn waardigheid bij de uitoefening van openbare functies. Deze humanist, vriend van Erasmus, was betrokken bij de oprichting in 1520 van het befaamde Collegium Trilingue in Leuven, waar hij korte tijd Grieks doceerde. Spoedig daarna werd hij aangesteld als secretaris van Karel V, met wie hij gedurende de jaren twintig langdurig in Spanje verbleef. Ook was hij secretaris van Eleonora van Oostenrijk, de oudste zuster van de keizer. De laatste jaren van zijn leven woonde Morillon opnieuw in Leuven, waar hij in 1548 stierf. Het drieluik werd na de dood van Guido Morillon als memorietafel vervaardigd in opdracht van zijn zoon Maximiliaan, zo blijkt uit een geschrift van Jan Molanus uit 1582. Hierin wordt tevens vermeld dat dit 'vermaarde gedenkteken' werd geschilderd door Michiel Coxcie en geplaatst in de Leuvense Sint-Pieterskerk. Maximiliaan Morillon, op het linkerluik aan de rechterhand van zijn vader afgebeeld als aartsdiaken, werd in 1561 door de pas tot aartsbisschop van Mechelen benoemde kardinaal Granvelle aangesteld als vicaris-generaal. Als vertrouweling van Granvelle behartigde hij lange tijd diens zaken, ook na het vertrek van de kardinaal uit de Nederlanden. Gezien de religieuze kleding van Maximiliaan Morillon zou het schilderij in of na 1561 moeten zijn ontstaan. Het is echter goed mogelijk dat het stuk veel korter na de dood van Guido Morillon werd geschilderd en dat de kleding van Maximiliaan later is aangepast. De kleding naar Spaanse snit die de overige leden van de stichtersfamilie op de luiken dragen, kwam na het midden van de zestiende eeuw in de mode. In hoeverre de aanwezigheid van de in 1556 overleden Antoon Morillon linksachter op het linkerluik iets zegt over de datering, is niet duidelijk. De stijl waarin het drieluik werd uitgevoerd, is die van de Italiaanse hoogrenaissance, zoals die mede door Coxcie in de jaren veertig in de Nederlanden was geïntroduceerd. De renaissance-stijl waarin dergelijke kostbare stukken werden uitgevoerd, vormde een beeldtaal waarmee leden van een maatschappelijke elite hun hoge status tot uitdrukking brachten. Hoe het drieluik in de Sint-Pieterskerk te Leuven boven het graf van Guido Morillon was opgesteld, is te zien op een kerkinterieur van Wolfgang Desmet uit 1668. Het werd op monumentale wijze bekroond door een tempelfronton en was versierd met beeldhouwwerk en architecturale ornamenten in renaissance-stijl, alles in kostbare gekleurde steensoorten. Nadat dit ensemble in de Franse tijd was ontmanteld, kwam het drieluik uiteindelijk in bezit van de stad.

Literatuur: Van Even 1875, p. 269-284; Neeffs 1876, p. 157-158, 170-171; Gent 1955, cat. 31; Madou 1973, p. 212; Somers 1984, p. 75-78.

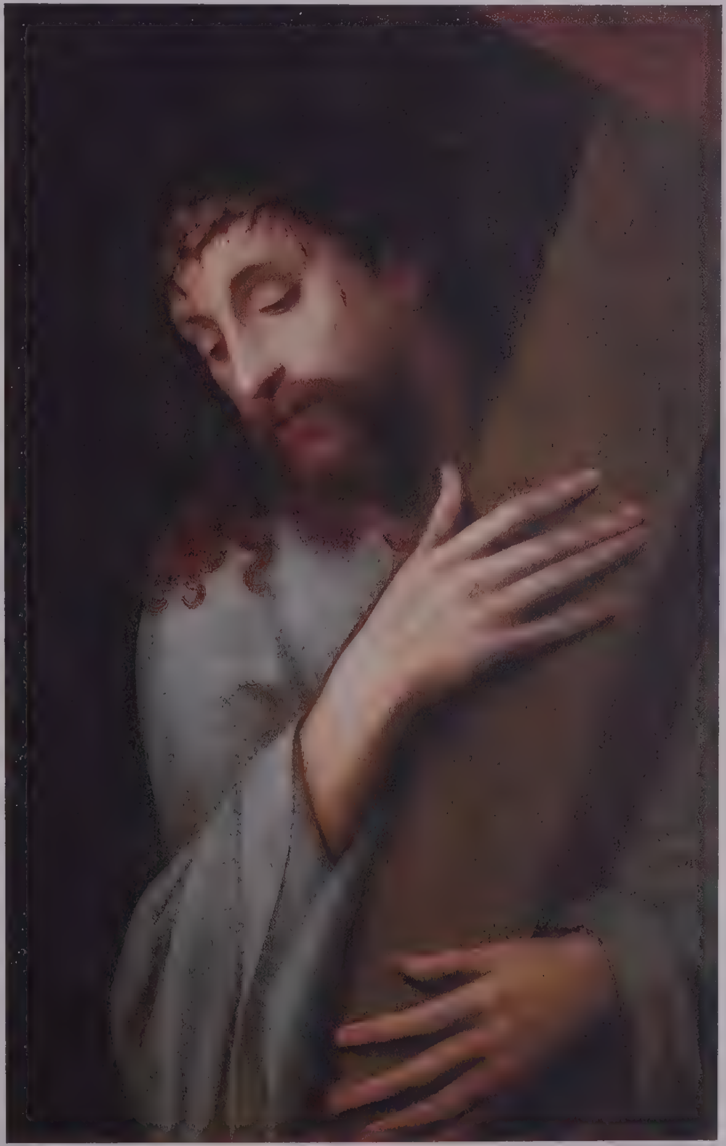
BvdB

225
Michiel Coxcie, 1499-1592
Kruisdragende Christus
ca. 1555
olieverf op paneel, 81 x 50 cm
linksonder gesigneerd: 'MICHAELDE COXCIEN'
Madrid, Museo del Prado, inv. 2641

Het grootste deel van de schilderijen die Karel V in 1556 uit Brussel meenam naar het klooster te Yuste, was van de hand van zijn hofschilder Titiaan. Een daarvan was een 'Maria, Moeder van Smarten', waarvan in de inventarissen wordt vermeld dat dit werk op steen was geschilderd. Dit schilderij op marmer bevond zich in 1553 nog in Titiaans atelier en werd in 1554 naar Brussel verzonden. Het kwam na de dood van Karel V in bezit van Philips II en wordt nu bewaard in het Prado te Madrid. Blijkens de inventarissen uit 1556 en 1558 van Karels naar Spanje getransporteerde bezittingen was aan deze 'Mater Dolorosa' van Titiaan een 'Kruisdragende Christus' van Michiel Coxcie bevestigd, zodat beide stukken een tweeluik vormden. Mogelijk ging het daarbij om Coxcie's gesigneerde 'Kruisdragende Christus' die zich nu eveneens in het Prado bevindt. Opvallend is de titianeske Christuskop in dit schilderij, waarvan de compositie teruggaat op Noorditaliaanse voorbeelden. In stilistisch opzicht zou het met Titiaans 'Mater Dolorosa' een fraai tweeluik hebben kunnen vormen. Coxcie's paneel is echter ongeveer tien centimeter hoger dan de Titiaan, hetgeen de identificatie minder zeker maakt. Karel V en Maria van Hongarije namen beiden een relatief groot aantal schilderijen van de hand van Michiel Coxcie mee naar Spanje. Karel V bezat van Coxcie, naast de 'Kruisdragende Christus', nog een groot paneel met een 'Kruisdraging' waarop Christus door twee joden wordt meegevoerd in aanwezigheid van Maria, Johannes de Evangelist, Veronica en Simon van Cyrene. Mogelijk gaat het hierbij om een schilderij dat momenteel in het Escorial wordt bewaard. Verder nog een grote 'Kruisiging' op paneel, die voor het laatstgenoemde stuk geplaatst diende te worden, en een 'Geseling van Christus' op paneel die een tweeluik vormde met wederom een 'Mater Dolorosa' van Titiaan. Geen van laatstgenoemde werken bleef, voor zover bekend, bewaard. Maria van Hongarije nam volgens de inventarissen van haar naar Spanje overgebrachte bezittingen als werk van Coxcie mee: een 'David onthoofdt Goliath', een 'Christus op de Olijfberg' en een 'Tantalus' (zie cat. 233). Van deze schilderijen bleef slechts het eerstgenoemde bewaard: het bevindt zich nu in het Escorial (zie afb. 72). Uit het betrekkelijk grote aantal schilderijen van de hand van Coxcie dat Karel V en Maria van Hongarije naar Spanje meenamen, mag worden afgeleid dat zijn werk bij hen zeer in de smaak viel. Bij deze hoge waardering speelde Coxcie's vroege beheersing van het vormenrepertoire van de Italiaanse hoog-renaissance een belangrijke rol. Zijn vaardigheid om in de stijl te werken van Titiaan, de grote Habsburgse favoriet, moet zijn goede reputatie aan het hof in hoge mate bepaald hebben. Door Nederlandse kunstenaars te protegeren die in de stijl van de Italiaanse hoogrenaissance werkten, heeft het Brusselse hof de algemene toepassing van deze nieuwe stijl in de Nederlandse kunst van de tweede helft van de zestiende eeuw mede geëntameerd.

Literatuur: Pinchart 1856 (B), p. 226-228, 232; Brans 1959, p. 66, 85; Wethey 1969-1975, deel 1, p. 115-116; Ollero Butler 1975, p. 184-187; Madrid 1985, cat. 444 en 2641.

BvdB



226
Italië (?), tweede kwart 16de eeuw
Portret van Lodewijk II van Hongarije
olieverf op paneel, 90,5 x 73 cm
Boedapest, Museum voor Schone Kunsten, inv. 6783 (als bruikleen in het Hongaars Nationaal Museum te Boedapest)

In de inventaris van de bezittingen die Maria van Hongarije in 1556 meenam naar Spanje komt geen portret voor van haar in 1526 bij Mohàcs overleden echtgenoot Lodewijk (Lajos) II van Hongarije. Dat is merkwaardig, want het is bekend dat de landvoogdes na de dood van Lodewijk te zijner nagedachtenis verscheidene afbeeldingen van de jonggestorven koning liet vervaardigen. Zo maakte Bernard van Orley in de jaren dertig verschillende postume portretten van hem en zijn er talrijke portretmedailles bewaard gebleven die de beeltenis van Lodewijk bevatten, meestal en profil met baret, zoals op het schilderij uit Boedapest eveneens het geval is. Lodewijk is op dit anonieme portret weergegeven op ongeveer twintigjarige leeftijd. Hij draagt de ordeketen van het Gulden Vlies over de schouders en is gekleed in een kostbare tabbaard met wijde mouwen en bontkraag. Er is wel geopperd dat het hier gaat om een kopie naar het verloren portret van Lodewijk van de hand van Titiaan, dat aan het begin van de jaren 1550 in opdracht van Maria van Hongarije naar portretmedailles werd vervaardigd en zich als een pendant van Titiaans portret van Maria van Hongarije (cat. 227) in 1600 in het Alcázar te Madrid bevond. Maar de toeschrijving aan een navolger van Titiaan bleek niet houdbaar toen werd gesignaleerd dat de houding en de kleding van Lodewijk tot in details teruggaan op een schilderij van Rafael uit 1516 waarop Lorenzo de Medici, hertog van Urbino is afgebeeld (momenteel in een privéverzameling te New York). Gezien de voortdurende toewijding van Maria van Hongarije aan haar gestorven man, moeten zich van portretten van Lodewijk ongetwijfeld diverse exemplaren hebben bevonden in de uitgebreide portrettengalerij in het paleis te Brussel. Het paneel uit Boedapest maakte aan het eind van de zeventiende eeuw deel uit van de verzameling van de onderkoning van Napels. Na diens dood kwam het in de keizerlijke verzameling te Wenen terecht, waar het vanaf omstreeks 1720 wordt vermeld. In 1934 werd het vanuit het Weense Kunsthistorisches Museum naar Boedapest overgebracht.

Literatuur: Balogh 1948, p. 20-22; Schlégl 1968, p. 164-167; Boedapest 1967, cat. 6783; Wethey 1969-1975, deel 2, p. 202; Garas 1981, nr. 22.

BvdB

227
Titiaan, 1488/1490-1576 (naar)
Portret van Maria van Hongarije
1548 (het origineel)
olieverf op doek, 98 x 84 cm
Parijs, Musée des Arts Decoratifs, inv. Pe 243

In de twee inventarissen van de naar Spanje verscheepte bezittingen van Maria van Hongarije wordt een portret op doek van de landvoogdes vermeld van de hand van Titiaan. Er wordt expliciet aan toegevoegd dat zij is weergegeven met het hoofddeksel en de kleding die zij gewoonlijk draagt. Dit is vermoedelijk het portret waarvan Vasari meldt dat het is geschilderd in 1548 te Augsburg, waar Titiaan Karel V en al diens aanwezige familieleden conterfeitte. Het schilderij komt in 1548-1549 ook ter sprake in de correspondentie tussen Titiaan en Kardinaal Granvelle. Titiaans origineel is niet bewaard gebleven. Wellicht is het, nadat het in bezit gekomen was van Philips II, vernietigd bij een van de grote Madrileense paleisbranden, zoals die in El Pardo in 1604 of het Alcázar in 1734, waarbij menig ander portret van Titiaan uit de bezittingen van Karel V en Maria van Hongarije verloren ging (zie ook cat. 228 en 229). Er zijn slechts enkele kopieën van Titiaans portret van Maria van Hongarije bekend, waaronder een enigszins van het Parijse exemplaar afwijkende versie in Schloß Ambras en een klein tondo in Amsterdam, waarop slechts het hoofd is weergegeven (zie cat. 165). Maria is in dit kniestuk driekwart naar rechts afgebeeld, met de handen voor het lichaam gevouwen. Duidelijk zichtbaar is dat zij naast de gebruikelijke sobere kleding en de bekende 'guimpe' een met hermelijn afgezette tabbaard draagt. Daarmee is dit het meest vorstelijke portret dat van haar werd geschilderd. De in de loop van de zestiende eeuw als decorstuk bij portretten in zwang komende antieke zuilbasis op de achtergrond, kan als symbool voor kracht en standvastigheid worden geïnterpreteerd en heeft hier zonder twijfel de functie van machtssymbool.

Literatuur: Pinchart 1856 (A), p. 139 nr. 5; Vasari-Milanesi 1878-1885, deel 7, p. 450; Beer 1891, p. CLXIII nr. 58; Glück 1934, p. 194-196; Valcanover 1969, nr. 300 en 317; Wethey 1969-1975, deel 2, p. 202.

BvdB

228

Titiaan, 1488/1490-1576 (naar)

Portret van Karel V in harnas

1548 (het origineel)

olieverf op paneel, 112,5 x 85 cm

opschrift rechtsboven: 'Carolus V Romanor(um) Imp(erator)'

's-Heerenberg, Stichting Huis Bergh, inv. 88

Nadat Karel V in 1530 te Bologna voor de eerste maal door Titiaan was geportretteerd, maakte deze in de daaropvolgende decennia nog vele andere portretten van de keizer, die hem in dienst nam en zelfs tot ridder verhief. Tot de reeks portretten die Titiaan in 1548 van de te Augsburg verzamelde leden van de Habsburgse familie schilderde, behoorde ook een kniestuk van Karel V, gekleed in een harnas en met een aanvoerdersstaf in de hand. Dit door Vasari genoemde doek wordt vermeld in de inventarissen uit 1556 en 1558 van de keizerlijke bezittingen die meegenomen waren naar het klooster te Yuste. Daar hing het naast een pendantportret van Isabella van Portugal, de in 1539 overleden echtgenote van Karel V, eveneens van de hand van Titiaan. Het portret van de keizer kwam in het bezit van Philips II en hing in het Alcázar te Madrid tot 1734, toen het bij de brand in het paleis verloren ging. Er zijn talrijke kopieën naar geschilderd, waaronder die op paneel in Huis Bergh, die mogelijk werd vervaardigd toen het origineel zich nog in het paleis te Brussel bevond. Het harnas dat Karel V draagt vertoont sterke gelijkenis met dat op het beroemde ruiterportret van Karel V tijdens de slag bij Mühlberg uit het bezit van Maria van Hongarije (zie afb. 75), dat in dezelfde tijd ontstond. Dit harnas, dat in 1544 voor Karel V werd gemaakt door de Augsburgse wapensmid Desiderius Kolman (ca. 1500-1578), wordt nu nog bewaard in de Armería van het Palacio Real te Madrid. Rechtsonder is een helm met rode vederbos afgebeeld, die overigens verschilt van die op het ruiterportret. Ook in de inventarissen van de bezittingen van Maria van Hongarije wordt een portret van Karel V in harnas met aanvoerdersstaf van de hand van Titiaan vermeld. Waarschijnlijk ging het daarbij om een vroeger portret van de keizer, maar het is ook mogelijk dat Maria van Hongarije een repliek van het onderhavige schilderij bezat.

Literatuur: Pinchart 1856 (A), p. 140 nr. 17; Pinchart 1856 (B), p. 226-228; Vasari-Milanesi 1878-1885, deel 7, p. 450; Beer 1891, p. CLXIV nr. 70; Müller Hofstede 1967, p. 47-51; Wethey 1969-1975, deel 2, p. 193-194; 's-Heerenberg 1987, p. 192, 196.

BvdB

229
Titiaan, 1488/1490-1576 (naar)
Portret van Ferdinand I in harnas
1548 (het origineel)
olieverf op doek, 112 x 90 cm
opschrift rechtsboven: 'MDXLVIII ANNO ETATÍS SUI XXXXVI'
Madrid, Museo del Prado (in bruikleen bij de Diputación Provincial de Cáceres), inv. 453

Maria van Hongarije nam in 1556 een door Titiaan op doek geschilderd portret van haar broer Ferdinand mee naar Spanje, zo blijkt uit de inventarissen van haar bezittingen. Dit door Vasari vermelde en door Aretino hoog geprezen portret werd door Titiaan in 1548 te Augsburg vervaardigd. Het origineel ging in 1734 bij de brand in het Alcázar verloren. De kopie uit Madrid is de beste die van dit portret bewaard is gebleven. Ferdinand, Rooms koning en vanaf 1556 Duits keizer, is driekwart naar links weergegeven, in harnas en met zijn rechterhand rustend op een helm die voor hem op tafel is geplaatst. In compositie en figuurweergave komt het schilderij in spiegelbeeld nauw overeen met het portret van Karel V dat gelijktijdig werd gemaakt (zie cat. 228). Het is niet duidelijk of de beide stukken ooit als pendanten zijn bedoeld. In Yuste had het portret van Karel V immers als pendant dat van Isabella van Portugal, zijn echtgenote. De portretten van Karel en Ferdinand werden, blijkens de correspondentie van kardinaal Granvelle, reeds in 1548 te Augsburg door Christoph Amberger gekopieerd. In Schloß Babenhausen te Augsburg bevinden zich van beide portretten zestiende-eeuwse kopieën die nadrukkelijk als pendantstukken zijn uitgevoerd. Waarschijnlijk waren beide originelen, evenals de overige die Titiaan in 1548 te Augsburg schilderde, aanvankelijk onderdeel van één portrettengalerij in het paleis te Brussel en is dit ensemble pas bij het vertrek van Karel V en Maria van Hongarije naar Spanje tussen broer en zuster verdeeld. Het harnas dat Ferdinand op Titiaans portret draagt, werd omstreeks 1545 door de Neurenbergse wapensmid Kunz Lochner voor hem vervaardigd. Ferdinand droeg dit harnas tijdens de Slag bij Mühlberg van 1547. Dat zowel Karel als Ferdinand is weergegeven in een wapenrusting die verwijst naar deze recente overwinning op de tegenstanders van de religieuze politiek van de keizer, demonstreert het grote belang dat in Habsburgse kringen aan dit wapenfeit werd gehecht. Het zou dan ook een centrale rol gaan spelen in de Habsburgse propaganda van de jaren vijftig, zoals die onder meer in kunstwerken tot uitdrukking kwam. De portretten van beide geharnaste broers kunnen dan ook tevens worden geïnterpreteerd als afbeeldingen van twee Christelijke Ridders, die het christendom beschermen tegen de aanvallen van ongelovigen.

Literatuur: Pinchart 1856 (A), p. 140 nr. 13; Vasari-Milanesi 1878-1885, deel 7, p. 450; Beer 1891, p. CLXIV nr. 66; Toledo 1958, cat. 135; Müller-Hofstede 1967, p. 47-51; Hilger 1969, nr. 22; Wethey 1969-1975, deel 2, p. 198-199; Augsburg 1980, deel 2, cat. 492 en 493.

BvdB

230
Antonis Mor van Dashorst, 1516/1520-1575/1576 (naar)
Portret van Eleonora van Oostenrijk
ca. 1549 (het origineel)
olieverf op doek, 99 x 85 cm
Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales (Patrimonio Nacional), inv. 00612060

Verreweg de meeste portretten die Maria van Hongarije in 1556 meenam naar Spanje, waren van de hand van Titiaan, twintig in getal. Van de overige portretten uit haar bezit was het grootste aantal vervaardigd door Antonis Mor van Dashorst, namelijk zes stuks, respectievelijk voorstellend: Eleonora van Oostenrijk (1498-1558), zuster van Karel V, weduwe van koning Manuel I van Portugal en van koning Frans I van Frankrijk; koning Jan III van Portugal (1502-1557); diens echtgenote Catharina van Oostenrijk (1507-1578), zuster van Karel V; de infante Maria van Portugal (1521-1577), dochter van koning Manuel I van Portugal en Eleonora van Oostenrijk; Don Carlos (1545-1568), zoon van Philips II, en Donna Anna (1549-1580), dochter van Maximiliaan II. Voorts wordt in de inventarissen een anoniem portret vermeld van Don Juan (1537-1554; zoon van Jan III van Portugal), dat mogelijk eveneens door Antonis Mor werd vervaardigd. Samen met de portretten van Titiaan vormden deze schilderijen een vorstelijke portrettenverzameling die zo goed als de gehele Habsburgse familie bestreek. Mor was gedurende het derde kwart van de zestiende eeuw de belangrijkste Habsburgse hofportrettist na Titiaan. Het aanzien dat hij aan de Europese vorstenhoven genoot, wordt in de levensbeschrijving van Van Mander uitvoerig geroemd. Na enige jaren in het Utrechtse atelier van Jan van Scorel te hebben gewerkt, liet Mor zich in 1547 als meester in het schildersgilde te Antwerpen inschrijven. Twee jaar later kwam hij in dienst bij de invloedrijke staatsman Antoon Perrenot de Granvelle, bisschop van Atrecht, die op dat moment reeds een van de machtigste politici was aan het Brusselse hof. Als kardinaal en eerste minister zou Granvelle na het vertrek van Philips II uit de Nederlanden in 1559 een centrale rol spelen in het landsbestuur aan de vooravond van de Opstand. Hij was een groot kunstliefhebber en menig kunstenaar kwam door zijn bemiddeling in contact met zijn Habsburgse superieuren. Zo ook Antonis Mor, die omstreeks 1549 in dienst trad bij de landvoogdes en de op dat moment te Brussel verblijvende keizer. Uit een getuigeverklaring uit 1553 blijkt dat Mor zich in deze periode regelmatig ophield in de vertrekken van Karel V, prins Philips en Granvelle in het Brusselse paleis en dat hij in 1549 portretten schilderde van de op dat moment door de Nederlanden reizende Philips (zie cat. 188-193) en van Eleonora van Oostenrijk. In het paleis heeft Mor werk van Titiaan kunnen zien, waaronder de serie Habsburgse portretten die Titiaan in 1548 te Augsburg had vervaardigd. Diens staatsieportretten hebben een grote invloed op Mors manier van werken gehad. Titiaans compositieschema (het vorstelijk kniestuk in driekwart profiel) werd door Mor vanaf 1549 voortdurend toegepast, aanvankelijk slechts in vorstenportretten, maar later ook in portretten van welgestelde burgers. Mede dankzij de vorstelijke connotatie is dit hoofse portrettype in de tweede helft van de zestiende eeuw algemeen in zwang gekomen.
In 1549 schilderde Mor de portretten van Granvelle (nu in het Kunsthistorisches Museum, Wenen – zie afb. 74) en van Fernando Alvarez de Toledo, hertog van Alva (nu in bezit van de Hispanic Society, New York). Een jaar later werd hij door Maria van Hongarije op een keizerlijke missie naar Spanje en Portugal gestuurd om portretten te schilderen van de daar verblijvende leden van de Habsburgse familie, in het bijzonder de infante Maria van Portugal, die was voorbestemd om de tweede echtgenote van Philips II te worden. Granvelle vermeldt deze reis in een brief uit 1550 aan de beeldhouwer Leone Leoni, waarin hij overigens over Mor spreekt als 'mijn schilder'. Te Valladolid maakte Mor in 1550 en 1551 de – gesigneerde en gedateerde – portretten ten voeten uit van aartshertog Maximiliaan II en diens echtgenote Maria van Spanje die zich nu nog in het Prado te Madrid bevinden. Vervolgens reisde hij door naar het hof te Lissabon, waar koning Jan III van Portugal en diens echtgenote Catharina van Oostenrijk, zuster van Karel V, resideerden. Mor maakte hier portretten van de leden van de koninklijke familie en van enkele hoge edelen. Eigenhandige portretten van Catharina en Jan III bleven bewaard (nu respectievelijk in het Prado – zie afb. 76 – en het Museo Lázaro Galdiano, Madrid). Mogelijk zijn dit de schilderijen uit het bezit van Maria van Hongarije. Andere portretten uit deze periode zijn deels uit kopieën bekend. Mors aanwezigheid aan het Portugese hof staat aan het begin van de Portugees-Spaanse hofportrettraditie, met zijn leerling Alonso Sánchez Coello, de latere hofschilder van Philips II, als de belangrijkste representant daarvan. Van Mander beschrijft hoe Mor in 1552 veel waardering oogstte aan het Portugese hof en een groot geldbedrag voor zijn werkzaamheden ontving. Ook werden hem gouden kettingen cadeau gedaan, een in hofkringen gebruikelijk geschenk voor bewezen diensten. Mor bleef langer in het zuiden dan verwacht, zoals blijkt uit een brief van Granvelle, die te Brussel de terugkeer van zijn schilder ongeduldig afwachtte. Hij was in 1553 terug in de Nederlanden. In 1554 werd hij wederom door het hof op reis gestuurd, ditmaal naar Engeland in verband met het op handen zijnde huwelijk tussen Philips II en Maria Tudor (zie cat. 231-232). Uit 1554 dateert een aan Mor toegeschreven damesportret dat Maria van Hongarije heet voor te stellen, maar dat in fysiognomie weinig gelijkenis met de landvoogdes vertoont (nu als kopie in de Royal Collections, Hampton Court).
Mors portret van Eleonora van Oostenrijk dat wordt vermeld in de inventarissen van de bezittingen van Maria van Hongarije, is vermoedelijk identiek met het in de getuigeverklaring van 1553 (zie hierboven) genoemde portret van Eleonora uit 1549. Mors portretten voor Maria van Hongarije gingen deels verloren bij de brand in El Pardo in 1604. Het portret van Eleonora van Oostenrijk uit het Monasterio de las Descalzas Reales te Madrid wordt algemeen beschouwd als een oude kopie naar Mors schilderij uit Maria's bezit. Het portret is echter van hoge kwaliteit. Gaat het hier misschien toch om Mors – eventueel later bijgewerkte – origineel ? Eleonora verbleef sinds de dood van haar echtgenoot Frans I in 1547 aan het Brusselse hof, waar zij een hechte band met Maria had. In 1556 verlieten zij samen de Nederlanden en ook in Spanje hielden de beide zusters tot hun dood in 1558 intensief contact. Eleonora is op Mors kniestuk driekwart naar rechts weergegeven, met op het hoofd een witte kap, waarvan de geplooide uiteinden over een zwart onderkleed vallen. In de handen houdt zij een waaier. Wat de compositie betreft komt dit portret geheel overeen met Titiaans portret van Maria van Hongarije uit 1548 (cat. 227).

Literatuur: Pinchart 1856 (A), p. 133-134, 139 nr. 6; Plon 1887, p. 360; Beer 1891, p. CLXIII-CLXIV; Hoogewerff 1936-1947, deel 4, p. 245-252; Toledo 1958, cat. 92; Friedländer 1967-1976, deel 13, p. 63-65; De Meyere 1978, p. 129-137; Groeneveld 1981; Amsterdam 1986, p. 334; Ruiz Alcón 1987, p. 74; Woodall 1989, passim; Woodall 1991; Brussel 1991 (B), p. 118-125, cat. 2-10.

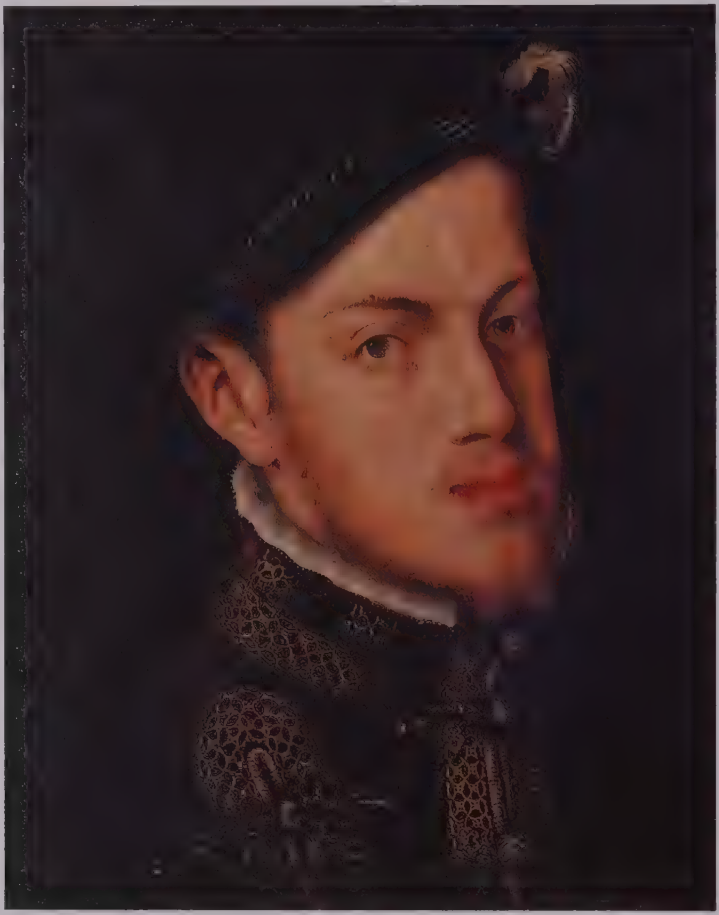
BvdB

231
Antonis Mor van Dashorst, 1516/1520-1575/1576 (naar)

Portret van Philips II

ca. 1554
olieverf op paneel, 36,5 x 21,5 cm
Boedapest, Museum voor Schone Kunsten, inv. 374

Philips II (1527-1598) werd na de dood van zijn eerste echtgenote in 1545 wederom een strategische pion in de Habsburgse huwelijks-politiek. Nadat de katholieke Maria Tudor (1516-1558), dochter van koning Hendrik VIII, in 1553 de Engelse troon had bestegen, werden op last van Granvelle de voorbereidingen tot een huwelijk van Philips en Maria van Portugal gestaakt en onderhandelingen geopend over een huwelijk met de Engelse koningin. De alliantie tussen Spanje en Engeland die hierdoor zou ontstaan, bood de Habsburgers een unieke kans aartsvijand Frankrijk politiek en militair verder te isoleren. Toen Maria Tudor in het voor beide partijen lucratieve huwelijk had ingestemd, verlangde zij een portret van haar aanstaande echtgenoot te ontvangen. Het portret dat Antonis Mor in 1549 van Philips had geschilderd (zie cat. 230) werd voor dit doel minder geschikt geacht, kennelijk omdat de jeugdige trekken van de elf jaar jongere kroonprins hierop al te zeer zouden uitkomen. Maria van Hongarije zond na overleg hierover met Granvelle een portret van Philips uit 1550 van de hand van Titiaan naar Engeland. Mor werd ter gelegenheid van het huwelijk in 1554 naar Londen gestuurd om, volgens Van Mander in opdracht van de keizer, een portret van Maria Tudor te schilderen (zie cat. 232). Het portret van de koningin werd vermoedelijk vervaardigd als pendant van een vroeg portret van Philips II door Mor. Dit schilderij, vroeger in de collectie Lord Spencer, Althorp, is mogelijk identiek met het uit de documenten bekende portret uit 1549, dat dan voor deze gelegenheid alsnog naar Engeland zou zijn overgebracht. Het portret van Philips II uit Boedapest, dat als pendant een gedeeltelijke kopie naar Mors portret van Maria Tudor heeft, moet hiernaar zijn gekopieerd, misschien door Mor zelf (zie cat. 232). Philips is driekwart naar rechts afgebeeld in goudbestikte Spaanse hofkleding met hoogsluitende kraag. Het behoort tot de jeugdigste portretten van de volwassen Philips II die bewaard gebleven zijn. Te Londen werd Mor in december 1554 officieel tot hofschilder van Philips II benoemd. Zoals gebruikelijk zou hij een jaargeld ontvangen en afzonderlijke betalingen voor geleverd werk. In de periode tot 1559 werkte Mor voor de Spaanse koning en diens omgeving aan het hof te Brussel. Hij reisde in 1559 met Philips II mee naar Spanje, waar hij verschillende portretten vervaardigde van leden van het Spaanse hof. Twee jaar later eindigde Mors verblijf in Spanje abrupt. Zijn salaris werd stopgezet en hij keerde naar de Nederlanden terug. Van Mander geeft als verklaring dat Mor bijna in ongenade was gevallen nadat hij iets te gemeenzaam met de Spaanse koning was omgegaan en dat hij ternauwernood aan een samenzwering wist te ontsnappen. Hoe dit ook zij, ook nadien ontving Mor opdrachten van Philips II en bleef hij zijn titel van koninklijk hofschilder voeren. Maar van deelname aan het drukke hofleven lijkt hij nu schoon genoeg te hebben gekregen. Herhaalde verzoeken van de Spaanse koning om naar Spanje terug te keren wees hij af, onder meer wegens rugklachten. Enkele jaren later werd Mor te Brussel ontboden en door de hertog van Alva kort na diens aantreden als landvoogd in 1567 in hofdienst aangesteld. Van alle contemporaine Nederlandse schilders in Habsburgse hofdienst was Mor degene die zich het vaardigst als hoveling wist te manifesteren. De royale inkomsten en gunsten die zijn hofwerkzaamheden hem bezorgden, stelden hem volgens Van Mander in staat een uitzonderlijk rijk en deftig bestaan te leiden.



Literatuur: Hoogewerff 1936-1947, deel 4, p. 247-249; Boedapest 1967, cat. 374; Friedländer 1967-1976, deel 13, p. 101 (nr. 346) en 102 (nr. 352); De Meyere 1978, p. 133-143; Groeneveld 1981; Amsterdam 1986, p. 334; Woodall 1989, passim; Woodall 1991.

BvdB

232
Antonis Mor van Dashorst, 1516/1520-1575/1576 (naar)
Portret van Maria Tudor
ca. 1554
olieverf op paneel, 36 x 25,2 cm
Budapest, Museum voor Schone Kunsten, inv. 375

Het huwelijk tussen Philips II en zijn tweede echtgenote Maria Tudor (1516-1558) werd gesloten op 25 juli 1554 in de Westminster Cathedral te Londen. Hoewel het huwelijks-contract al in januari van dat jaar was opgemaakt, bleef Philips II zijn overtocht uit de Nederlanden naar Engeland tot het laatst uitstellen en arriveerde hij pas op 10 juli. Hij had een maand eerder een van zijn vertrouwelingen, markies de las Navaras, vooruit gestuurd om zijn toekomstige echtgenote gunstig te stemmen, onder meer door haar een grote hoeveelheid kostbare juwelen aan te bieden. Een van deze sieraden was een hanger met diamant en parel ter waarde van vijfentwintig-duizend ducaten. Volgens Van Mander in zijn levensbeschrijving van Antonis Mor werd de gevierde hofschilder door Karel V naar Londen gestuurd om de Engelse koningin ter gelegenheid van het huwelijk te portretteren. Uit verschillende bronnen blijkt, dat de keizer grote waarde aan dit huwelijk hechtte, uiteraard in de eerste plaats omdat het een krachtige ondersteuning van de Habsburgse machtsontplooiing in Europa kon betekenen. Van het portret dat Mor van Maria Tudor maakte, wordt het exemplaar in het Prado te Madrid als het origineel beschouwd. Maria is op dit prachtige schilderij driekwart naar links afgebeeld in weelderige hofkleding en zittend in een stoel met geborduurde rugleuning. Op de borst draagt zij het juweel dat zij van de markies de las Navaras had ontvangen. Het schilderij moet na diens aankomst te Londen op 19 juni 1554 zijn vervaardigd. Mor werd voor het schilderen van het portret beloond met een groot geldbedrag en een gouden ketting. Later dat jaar zou hij te Londen bovendien officieel tot hofschilder van Philips II worden benoemd, hetgeen hem van een riant jaargeld verzekerde. Van Mander schrijft dat Mors portret zozeer bij iedereen in de smaak viel, dat hij het hoofd van de koningin verschillende malen op zogenoemde 'trony-penneelen' kopieerde en dat hij deze portretjes schonk aan enkele hoge edelen, onder wie leden van de Orde van het Gulden Vlies. Dergelijke troniepanelen werden in de zestiende eeuw veelvuldig in schildersateliers gebruikt als voorbeeld bij de vervaardiging van grotere figuurstukken. Het portret van Maria Tudor uit Boedapest laat zien hoe Mors 'trony-penneelen' eruit zagen. Vergeleken met Mors origineel is deze kopie, waarop slechts het hoofd is weergegeven, nogal vlak en weinig gedetailleerd uitgevoerd. Het is daarom niet waarschijnlijk dat dit een van Mors door Van Mander vermelde, eigenhandige replieken is. Het schilderijtje heeft als pendant een portret van Philips II (cat. 231) dat eveneens op een groter portret van Mors hand teruggaat. Van Mander vertelt dat Mor na zijn terugkeer te Brussel exemplaren van het portret van Maria Tudor aanbood aan Granvelle en aan de keizer. Karel V zou het portret in ontvangst hebben genomen maar er aanvankelijk niet voor hebben betaald, met de mededeling dat hij zelf geen hofhouding meer bezat en alle zaken door zijn zoon liet regelen. Toen Granvelle dit hoorde, begaf hij zich naar de keizer en begon het portret uitvoerig te prijzen. Op Granvelles vraag welke vergoeding de schilder had ontvangen, antwoordde Karel V: 'niets', waarna de laatste informeerde welk bedrag passend zou zijn. Het door Granvelle voorgestelde bedrag van duizend gulden of driehonderd ducaten zou Mor vervolgens zijn uitbetaald. Met deze anecdote lijkt Van Mander aan te willen geven dat Karel V geen benul had van de gangbare prijzen van kunstwerken en dat hij kunstzaken aan de kenners in zijn omgeving overliet. Het beeld van de weinig kunstminnende keizer strookt met het feit dat deze zich, voor zover bekend, slechts tweemaal persoonlijk met de vervaardiging van kunstwerken bemoeide: hij gaf Titiaan instructies ten behoeve van de iconografie van diens 'Gloria' (cat. 235) en hij correspondeerde met Maria van Hongarije over de productie van de tapijtserie met de 'Verovering van Tunis' (cat. 202). Deze serie monumentale wandtapijten werd overigens kort na voltooiing in 1554 naar Londen overgebracht, waar de huwelijksplechtigheid ermee werd opgeluisterd. In de inventaris van de naar Yuste overgebrachte bezittingen van Karel V wordt het door Van Mander beschreven en nu in het Prado bewaarde portret van Maria Tudor vermeld. Het kwam na de dood van Karel V in bezit van Philips II. Maria Tudor overleed reeds in 1558 en toen huwelijksonderhandelingen met haar opvolgster Elisabeth I mislukten, kwam een eind aan de Engels-Spaanse alliantie. Inmiddels was Philips II zijn vader als Spaans koning opgevolgd. Na het sluiten van de vrede van Câteau-Cambrésis met Frankrijk in 1559 verliet Philips de Nederlanden om zich voorgoed in Spanje te vestigen.

Literatuur: Pinchart 1856 (B), p. 229; Hoogewerff 1936-1947, p. 247-248; Toledo 1958, cat. 87; Friedländer 1967-1976, deel 13, p. 102 (nr. 352); De Meyere 1978, p. 133-143; Groeneveld 1981, p. 108-109; Madrid 1985, cat. 2108; Amsterdam 1986, p. 334; Woodall 1989, passim; Woodall 1991.

BvdB

233
Titiaan, 1488/1490-1576
Tityus
1548-1549
olieverf op doek, 253 x 217 cm
Madrid, Museo del Prado, inv. 427

In zijn beschrijving van de Grote Zaal van het paleis van Maria van Hongarije te Binche tijdens de feesten van 1549 maakt Calvete de Estrella melding van drie prachtige schilderijen die boven de ramen hingen, voorstellend respectievelijk een 'Prometheus', een 'Sisyfus' en een 'Tantalus'. Calvete de Estrella vergiste zich bij zijn identificatie van de iconografie van het eerste schilderij. Het ging namelijk niet om een 'Prometheus' maar om een 'Tityus', een sterk hierop gelijkende voorstelling, waarin eveneens de ingewanden van een mansfiguur worden uitgepikt door een roofvogel. Deze verwisseling zou ook later nog vele malen plaatsvinden. In Ovidius' *Metamorphoses* wordt een plaats in de hel beschreven waar vier verdoemden een eeuwigdurende straf ondergaan vanwege de door hen gepleegde, uit hoogmoed jegens de goden voortkomende wandaden. Deze zogenoemde 'Quattro Dannati' – vier veroordeelden – zijn: Tityus aan wie door een gier steeds opnieuw de lever wordt uitgepikt, Tantalus die tevergeefs tracht te drinken en te eten, Sisyfus die voortdurend dezelfde steen tegen een berg op moet rollen en Ixion die permanent aan een brandend rad wordt rondgewenteld. Tityus werd gestraft omdat hij zou hebben geprobeerd Latona, de moeder van Apollo en Diana, te verkrachten. Ook de overige drie 'dannati' hadden dergelijke vergrijpen tegen de goden op hun geweten. Dat dit thema ter decoratie van een Habsburgse residentie werd uitgekozen, was niet toevallig. Het ensemble vormt, analoog aan de ter verheerlijking van Karel V meermalen in Italiaanse paleizen aangebrachte voorstelling van 'Jupiter die de Giganten neerslaat', een verwijzing naar de bestraffing van de tegenstanders van het katholieke geloof door de Habsburgse keizer.
In dat verband is het misschien niet toevallig dat de bestraffing op Titiaans schilderij wordt uitgevoerd door een adelaar en niet door een gier, zoals Ovidius schrijft. De adelaar hoort thuis in het verhaal van Prometheus, maar was uiteraard ook het symbool bij uitstek van het keizerrijk. De lever – en niet het hart – was in de oudheid de zetel van de emoties. Door humanisten werd het Tityus-verhaal met de uitgepikte lever daarom ook wel geïnterpreteerd als een bestraffing van ongecontroleerde lichamelijke passies. De meer dan levensgrote Tityus-figuur is geketend aan een rots weergegeven, met linksonder het hellevuur en rechtsonder een slang, symbool van de verleiding door het kwaad. Volgens Calvete de Estrella hingen de monumentale doeken bóven de ramen van de Grote Zaal te Binche, maar op de anonieme tekening uit 1549 waarop de maskerdans in de Grote Zaal is afgebeeld (cat. 213) is duidelijk te zien dat Titiaans schilderijen tússen de ramen waren aangebracht. Op deze tekening is uiterst links aan de rechtermuur de 'Tityus' te herkennen. Rechts daarnaast zijn de vage trekken zichtbaar van Titiaans 'Sisyfus' (afb. 77) die samen met de 'Tityus' in het Prado te Madrid wordt bewaard. De aanwezigheid van beide schilderijen te Binche in 1549 is dus door zowel schriftelijk als picturaal bronnenmateriaal gedocumenteerd. Een en ander komt overeen met de inhoud van een brief van kardinaal Granvelle aan Titiaan uit 1549, waarin deze schrijft dat Maria van Hongarije hem 'uw twee schilderijen met helse straffen' had getoond. Wat de overige 'dannati' betreft die de cyclus zouden completeren, heerst onduidelijkheid. Een 'Ixion' wordt niet door Calvete de Estrella beschreven, een 'Tantalus' wél, maar dit was waarschijnlijk geen werk van Titiaan. In 1553 schreef Maria van Hongarije immers aan Francisco de Vargas, de keizerlijke ambassadeur te Venetië die de contacten tussen Titiaan en het hof te Brussel onderhield, dat zij teleurgesteld was omdat ze Titiaans toegezegde 'Tantalus' nog niet had ontvangen. In 1556 wordt in de inventaris van haar naar Spanje verscheepte bezittingen een 'Tantalus' op doek vermeld van de hand van 'maestro Miguel', dat wil zeggen Michiel Coxcie. Waarschijnlijk is dit de 'Tantalus' die door Calvete de Estrella in de Grote Zaal is gezien, vervaardigd in afwachting van Titiaans schilderij. Titiaans 'Tantalus' is later alsnog te Binche gearriveerd, want dit schilderij wordt, samen met een 'Ixion' van Titiaan, vermeld in de inventaris van 1556. Van beide doeken wordt dan gezegd dat zij afkomstig zijn uit het paleis te Binche en dat zij oud en versleten zijn. In 1554 werden Titiaans doeken in allerijl vanuit Binche via Mons naar Brussel overgebracht bij de nadering van de Franse troepen, die het slot te Binche kort daarop in brand zouden steken. Wellicht zijn Titiaans 'Ixion' en 'Tantalus' bij deze gelegenheid ernstig beschadigd. Beide schilderijen zijn bij de brand in het Alcázar te Madrid in 1734 verloren gegaan. De voorstelling van de 'Tantalus' is overgeleverd via een prent van de Italiaanse graveur Giulio Sanuto. De 'Tityus' en 'Sisyfus' bleven bewaard, maar liepen bij de brand schade op. Deze twee schilderijen worden niet in de inventaris van 1556 vermeld, maar zij waren bij de dood van Maria van Hongarije wel in haar bezit. De 'Tityus' kwam met de overige 'dannati' van Titiaan toen in bezit van Philips II, die ze als ensemble ophing in het Alcázar te Madrid in een zaal die nadien naar deze schilderijen werd vernoemd. Van de 'Tityus' maakte Cornelis Cort in 1566 een – spiegelbeeldige – gravure naar een ontwerptekening in Titiaans atelier te Venetië, bij welke gelegenheid hij ook diens 'Triomf van de Heilige Drieëenheid' in prent bracht (zie cat. 235). In Corts gravure is overigens een Prometheus voorgesteld, hetgeen blijkt uit het onderschrift en een kleine wijziging in de voorstelling: het hellevuur is vervangen door de toorts waarmee Prometheus het van de goden geroofde vuur naar de mensen bracht. Corts prent en de aanwezigheid van Titiaans 'Tityus' te Binche en Brussel van 1549 tot 1556 hebben aanwijsbaar invloed gehad op het werk van Zuidnederlandse schilders. Het in zwang komen van de vormentaal van de Italiaanse hoogrenaissance in de Nederlandse kunst van de zestiende eeuw is door de hoge Habsburgse waardering voor monumentale renaissancistische figuurstukken als Titiaans 'Quattro Dannati' krachtig bevorderd.

Literatuur: Pinchart 1856 (A), p. 141 nr. 40-42; Calvete de Estrella 1873-1884, deel 2, p. 84; Vasari-Milanesi 1878-1885, deel 7, p. 451; Beer 1891, p. CLXIV nr. 86-87; Van der Put & Popham 1939, p. 49-57; Bierens de Haan 1948, p. 174-175 nr. 192; Alvarez 1964, p. 90; Hollstein (Dutch), deel 5, p. 56; Valcanover 1969, nr. 320; Panofsky 1969, p. 148; Wethey 1969-1975. deel 3, p. 156-160; Madrid 1985, cat. 427; Dumon 1985, p. 20-22; Venetië 1990, p. 284-285.

BvdB

234
Alonso Sánchez Coello, 1531-1588 (naar Titiaan, 1488/1490-1576)
Noli me tangere
1553 (het origineel)
olieverf op doek, 190 x 190 cm
El Escorial, Real Monasterio (Patrimonio Nacional), inv. 10014705

In de inventaris van de bezittingen van Maria van Hongarije die in 1556 te Brussel werd opgemaakt, wordt een groot doek vermeld van de hand van Titiaan, waarop een 'Noli me tangere' is voorgesteld, de ontmoeting tussen Maria Magdalena en Christus na diens Verrijzenis. Francisco de Vargas, Spaans ambassadeur te Venetië, schreef in 1553 dat hij dit voor de landvoogdes bestemde stuk had gezien in het atelier van Titiaan, van waar het in 1554 naar Brussel is verzonden. Het schilderij komt niet voor in de inventaris die na de dood van Maria van Hongarije werd opgesteld, dus is het in Spanje niet in haar bezit gebleven. Het stuk kwam uiteindelijk in bezit van Philips II, die het in 1566 sterk liet versnijden, vermoedelijk wegens de slechte staat waarin het zich bevond. Een fragment van het origineel met alleen een borstbeeld van Christus werd in 1574 overgebracht naar het Escorial en bevindt zich nu in het Prado te Madrid. Van Titiaans origineel werd door de Spaanse hofschilder Alonso Sánchez Coello een kopie vervaardigd die eveneens in 1574 in het Escorial arriveerde. Bij vergelijking met het bewaard gebleven fragment van het origineel blijkt dat het hier gaat om een getrouwe kopie op ware grootte. Titiaans schilderij vertoont compositorische overeenkomsten met een 'Noli me tangere' van Andrea del Sarto (1486-1530) uit omstreeks 1510 (Florence, San Salvi). Christus en Maria Magdalena zijn in een landschap geplaatst, met achter de centrale boompartij een reeks perken, die een verwijzing vormen naar de wijze waarop Christus aan Maria Magdalena verscheen: zij meende aanvankelijk dat Hij een tuinman was (Johannes 20: 14-18). Ook de hak in Christus' linkerhand verwijst naar deze passus uit het bijbelverhaal. Geheel op de achtergrond is het rotsgraf met de engelen weergegeven, waar Maria Magdalena tevergeefs het lichaam van Christus zocht. Nadat zij Hem had herkend, maande Christus haar Hem niet aan te raken, maar zich naar zijn discipelen te begeven en hen van zijn Wederopstanding in kennis te stellen. Hoewel dit monumentale schilderij slechts twee jaar in de Nederlanden aanwezig is geweest voordat het naar Spanje werd overgebracht, is het in Brussel door verschillende kunstenaars gezien en heeft het hun manier van werken beïnvloed. Zo zijn in het werk van Michiel Coxcie, die als hofschilder gemakkelijk toegang moet hebben gehad tot de schilderijen in het Brusselse paleis, verschillende figuren aan te wijzen die rechtstreeks op dit schilderij van Titiaan teruggaan. Vooral het koptype van Christus in deze 'Noli me tangere' is in de tweede helft van de zestiende eeuw vaak nagevolgd, weer in de eerste plaats door Michiel Coxcie (bijvoorbeeld in diens 'Laatste Avondmaal' uit 1567), maar ook door Zuidnederlandse schilders van de daaropvolgende generatie als Maarten de Vos en Ambrosius Francken. De hoge waardering voor Titiaans stijl in hofkringen heeft de brede toepassing daarvan in de Nederlanden zonder twijfel beslissend gestimuleerd.

Literatuur: Pinchart 1856 (A), p. 141 nr. 36; Zarco Cuevas 1930, p. 41 nr. 978, p. 45 nr. 1012; Valcanover 1969, nr. 359; Wethey 1969-1975, deel 1, p. 119-120; Madrid 1985, cat. 442; Escorial 1986 (A), cat. P. 3 en P. 49.

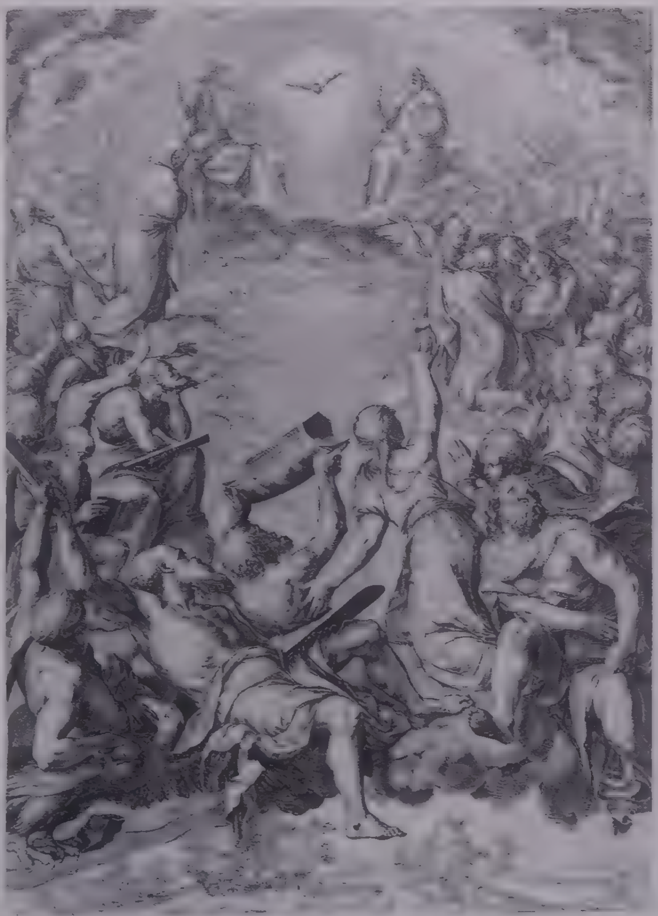
BvdB

235
Cornelis Cort, 1533-1578 (naar Titiaan, 1488/1490-1576)

De Triomf van de Heilige Drieëenheid

1551-1554 (het origineel), 1566 (gravure)
gravure, 52,5 x 37,6 cm
onderaan gedateerd: '1566' en gesigneerd: 'Cornelio cort fe'; opschrift rechtsonder: 'Titianus'
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, inv. BdH 111

Centraal bovenaan tronen temidden van engelenscharen God de Vader en God de Zoon hoog in de hemel, met de duif van de Heilige Geest tussen Hen in. Links voor Hen staat Maria, Moeder van God, met daaronder een grote groep oud- en nieuwtestamentische bijbelfiguren. Herkenbaar zijn onder anderen Adam en Eva, Ezechiël (met een adelaar), Mozes (met de wetstafelen), Noach (met de ark), de Erythreïsche Sibylle en, geheel rechts, David (met psalterion). Rechtsboven is Karel V afgebeeld, in aanbidding geknield voor de Heilige Drieëenheid. Rechts achter hem knielen zijn echtgenote Isabella van Portugal en, iets meer naar rechts, zijn zoon Philips II en zijn zuster Maria van Hongarije met gevouwen handen. Onder de wolken waarop al deze figuren zijn gezeten, is een weids landschap zichtbaar. Toen Karel V in 1556 naar het klooster te Yuste verhuisde, was de 'Triomf van de Heilige Drieëenheid' (of 'Gloria', zoals het schilderij ook wel wordt genoemd), door Titiaan tussen 1551 en 1554 vervaardigd, van alle voorwerpen die de keizer uit de Nederlanden naar Spanje meenam het kunstwerk dat hem het meest dierbaar was (zie afb. 78). Over het drieeneenhalve meter hoge doek, waarvoor Karel V persoonlijk iconografische instructies gaf, schreef Francisco de Vargas, keizerlijk ambassadeur te Venetië, in 1553 en 1554 aan de keizer dat het bijna gereed was. In dit laatste jaar is het schilderij naar Brussel verscheept, waarna het in 1556 wordt vermeld in de inventaris van naar Spanje te verschepen keizerlijke bezittingen. Karel V bepaalde op 9 september 1558 bij codicil, dat het na zijn dood geplaatst diende te worden op het altaar van de kloosterkerk te Yuste, waar hij aanvankelijk zou worden begraven. Nadat het – door Vasari uitvoerig beschreven en hoog geprezen – schilderij in bezit was gekomen van Philips II, werd het in 1574 overgebracht naar het Escorial. Het bevindt zich nu in het Prado te Madrid.
De Hollandse graveur Cornelis Cort maakte in 1565-1566 te Venetië voor Titiaan een reeks gravures van een aantal van diens werken, waaronder ook de 'Heilige Drieëenheid'. Cort baseerde zich daarbij op een – voor zover bekend niet bewaard gebleven – ontwerptekening van de hand van Titiaan. Hoewel er hier en daar verschillen zijn aan te wijzen tussen de prent en het schilderij te Madrid, komen de voorstellingen zowel in grote lijnen als in details nagenoeg overeen. Titiaan beoogde zijn werk door middel van – door hemzelf gefinancierde – prenten als deze bekendheid te geven, zoals blijkt uit een brief uit 1565/1566 waarin hij de Venetiaanse Raad van Tien verlening van privilege verzoekt voor een aantal prenten naar werken van zijn hand (waaronder de 'Heilige Drieëenheid'), naar eigen zeggen vervaardigd ten gerieve van degenen die de schilderkunst bestuderen. Titiaan was zelf zeer tevreden over Corts prent: zo stuurde hij haar naar onder anderen landvoogdes Margaretha van Parma. De monumentale voorstelling houdt iconografisch en compositorisch verband met verschillende traditionele thema's. Zo doet zij denken aan het 'Laatste Oordeel', maar zij verschilt hiervan vooral daarin, dat in de 'Gloria' niet de uitverkorenen van de verdoemden gescheiden worden: slechts heiligen en zaligen bevolken de voorstelling, waardoor het een verbeelding van het paradijs genoemd kan worden, in het bijzonder van Allerheiligen. Ook de hier gebruikte benaming, de 'Triomf van de Heilige Drieëenheid' is gerechtvaardigd en berust op het onderschrift van verschillende staten van de gravure van Cort. Titiaan gebruikte in brieven van 1554 en 1567 de titel 'la Trinità' en sprak in 1565/1566 van 'il Paradiso'. De keizer zelf echter noemde het schilderij in het genoemde codicil van 1558 'el Juicio Final', het Laatste Oordeel.



Daarbij moet bedacht worden, dat de iconografische traditie van de late middeleeuwen naast de zeer gebruikelijke voorstelling van het universele Laatste Oordeel ook, vooral in de grafkunst, die van het persoonlijke Laatste Oordeel kende, volgens welke een individuele gelovige werd voorgesteld knielend voor zijn hemelse rechter. Men mag aannemen dat dit aspect voor Karel V van groot belang is geweest en dat het schilderij zijn gebed voor het zieleheil van hemzelf en de zijnen in beeld brengt.
De plaatsing boven zijn graf had dan ook een diep religieuze betekenis. Hoewel Titiaans schilderij slechts twee jaar in het Brusselse paleis aanwezig was, is de invloed daarvan aanwijsbaar in het werk van Nederlandse (hof)schilders uit het tweede kwart van de zestiende eeuw.
Vanzelfsprekend heeft ook de prent van Cort in hoge mate aan de bekendheid van dit schilderij in de Nederlanden bijgedragen.

Literatuur: Pinchart 1856 (B), p. 226-228; Vasari-Milanesi 1878-1885, deel 7, p. 451; Zarco Cuevas 1930, p. 44 nr. 1002; Bierens de Haan 1948, p. 8-9, 14, 117-120 nr. 111; Hollstein (Dutch), deel 5, p. 51; Valcanover 1969, nr. 357; Panofsky 1969, p. 64-71; Wethey 1969-1975, deel 1, p. 165-167; Madrid 1985, cat. 432.

BvdB

236
Jan Mone, ca. 1485-1550 (toegeschreven)
Dubbelportret van Karel V en Isabella van Portugal
na 1526
albast, 37 x 29 cm (56 x 53,5 cm met lijst)
Gaasbeek, Kasteel van Gaasbeek, inv. 707

Karel V en zijn echtgenote Isabella van Portugal (1503-1539) zijn geplaatst voor een boog, waarop links en rechts hun wapens zijn aangebracht. In de boogopening is in een cartouche het jaartal 1526 leesbaar. Op 11 maart van dat jaar traden de keizer en de dochter van de Portugese koning te Sevilla in het huwelijk. De wijze waarop zij zijn weergegeven is die van een huwelijksportret: gearmd, de handen ineen, terwijl Isabella haar echtgenoot een hart aanbiedt. Het reliëf hoeft echter niet in 1526 vervaardigd te zijn, zoals doorgaans wordt aangenomen. Gelet op de fysiognomie van Karel V is het waarschijnlijker dat dit dubbelportret enige jaren later is ontstaan. Het reliëf wordt op stilistische gronden toegeschreven aan de beeldhouwer Jan Mone uit Lotharingen. Mone, omstreeks 1485 te Metz geboren, is vanaf 1516 als werkzaam in Spanje gedocumenteerd, waar hij in 1519 met de Spaanse renaissance-beeldhouwer Bartolomé Ordoñez samenwerkt aan de koordecoratie van de kathedraal van Barcelona. Mone's vroege beheersing van de renaissance-stijl is terug te voeren op zijn verblijf in Spanje, waar de renaissance al enkele decennia eerder dan in de Nederlanden haar intrede in de kunsten deed. Ook hier is de aanwezigheid van Karel V een stimulerende factor geweest in het verspreidingsproces van de Italiaanse hoogrenaissance-stijl. Mone heeft vóór 1520 in Spanje reeds gewerkt voor Karel V, die toen nog slechts koning van Spanje was, en is vermoedelijk met hem meegereisd naar het noorden (voor de keizerkroning te Aken in 1520). Enkele jaren later vestigde Mone zich te Mechelen, in de omgeving van het hof van de landvoogdes. Blijkens documenten was hij vanaf midden jaren twintig gerechtigd de titel 'Maistre artiste de l'Empereur' te voeren. Deze titel komt ook voor in de inscriptie op het grote albasten retabel in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Halle uit 1533. De antieke boog op de achtergrond vormt een verwijzing naar de bij Blijde Inkomsten opgerichte triomfbogen en is als machtssymbool een regelmatig terugkerend onderdeel van portretten van de keizer en zijn familieleden (zie cat. 171-172).

Literatuur: Hensler 1923, p. 111; Saintenoy 1931, p. 22-23; Duverger, Onghena & Van Daalen 1953, p. 25-26 en passim; Roggen 1953; Gent 1955, cat. 375; Toledo 1958, cat. 262; Brugge 1962, cat. 93; Brussel 1977 (B), cat. 183; Gaasbeek 1979, p. 110-111; Brou 1981, cat. 74; Eisler 1983, p. 83; Brussel 1985, cat. B3.

BvdB

237
Jan Mone, ca. 1485-1550 (omgeving)
Maria met Kind en schenkers
1530-1540
albast, 42,5 x 35,5 cm
Gaasbeek, Kasteel van Gaasbeek, inv. 576

Onder een door engeltjes opengehouden baldakijn met medaillon en guirlandes zit op een rijk met renaissance-ornamenten versierde troon Maria met het zegenende Christuskind staand op haar schoot. Linksboven in de wolken is God de Vader zichtbaar die een wereldbol vasthoudt. Linksonder knielen een man en een vrouw, de schenkers van dit reliëf, in wie men wel de kunstenaar Jan Mone en zijn vrouw heeft willen zien. De groep van Maria en Kind is rechtstreeks ontleend aan vergelijkbare Italiaanse Madonna's. De renaissance-ornamenten aan de balusterzuilen en de troon maken een datering in de jaren dertig waarschijnlijk, gezien de afwezigheid van de strenge renaissance-vormen die na 1540 algemeen worden toegepast. De traditionele datering omstreeks 1550 lijkt in ieder geval te laat. De overvloed aan antieke ornamenten waarmee de monumentale troon is versierd, laat eens te meer zien, dat deze vormen in de eerste helft van de zestiende eeuw met vorstelijke waardigheid werden geassocieerd.

Literatuur: Saintenoy 1931, p. 23; Duverger, Onghena & Van Daalen 1953, p. 9, 26 en passim; Roggen 1953; Gaasbeek 1979, p. 112.

BvdB

238
Jan Mone, ca. 1485-1550 (omgeving)
Maria met Kind in een retabel
1530-1540
albast, gepolychromeerd hout, 65 x 36 cm (met lijst)
Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv. 2425

Dit rijk gedecoreerde retabel, dat blijkens de scharnieropeningen aan weerszijden eens van luiken was voorzien, werd vervaardigd als huisaltaar voor de privédevotie van een welgesteld persoon. In het centrale reliëf is Maria ten halve lijve weergegeven met het Christuskind in de armen. Dit type Madonna gaat terug op vijftiende-eeuwse Florentijnse voorbeelden. Ook het kapsel van Maria en het doorschijnende kapje op haar achterhoofd, lijken van Florentijnse oorsprong. Boven dit tafereel is een stuk albast binnen de lijst gevoegd met het opschrift: 'ECCE ANCILLA DOMINI' ('Zie de dienstmaagd des Heren'). Evenals het schildje onder het reliëf op de lijst met het opschrift: 'MARIA' zou dit een latere toevoeging kunnen zijn. De houten profiellijst van het retabel is gepolychromeerd met een – deels verdwenen – rode marmer-schildering en is aan weerszijden voorzien van ingelegde, pijlervormige reliëfs met renaissancistische kandelaber-versiering. Hierop zijn nog resten van verguldsel zichtbaar. Ook het stylobaatvormige onderstel van het retabel bevat een decoratief reliëf met renaissance-ornamenten als krul- en bladmotieven en een engelenkopje. Het centrale schild is leeg, maar was vermoedelijk eens van een geschilderd wapen voorzien. Aan weerszijden van dit reliëf zijn twee geornamenteerde pijlers geplaatst met ramskoppen als hoofdgestel. De overeenkomst met Italiaanse altaren wordt verder vergroot door het boogvormige fronton dat het retabel bekroont. Hierin houden twee geniëtten naar Italiaans model een medaillon vast met het Jezus-monogram. Het retabel laat zien dat gedurende het tweede kwart van de zestiende eeuw in de Nederlandse beeldhouwkunst steeds meer rechtstreeks op Italiaanse voorbeelden werd teruggegrepen. Dat Mechelen, het centrum van de albastsnijkunst, hierin voorop liep, was gezien de aanwezigheid van het hof van Margaretha van Oostenrijk en de werkplaats van een geheel in renaissance-stijl werkende hofbeeldhouwer als Jan Mone niet verwonderlijk.

Literatuur: Roggen 1953; Gent 1955, cat. 376; Mechelen 1958, cat. 126; Brussel 1963, cat. 455; Wustrack 1982, p. 181-182; Mechelen 1987, cat. 196.

BvdB

239
Jan Mone, ca. 1485-1550 (omgeving)
Heilige Drieëenheid
1530-1540
albast, 24,5 x 38 cm
Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv. 8566

Evenals de volgende twee catalogusnummers is dit reliëf vermoedelijk een fragment van een groter retabel. Voorgesteld is de zogeheten 'Genadestoel': God de Vader, gezeten op een troon met een voet op een wereldbol, die het lichaam van de gestorven Christus ophoudt, met tussen hun beider hoofden de duif als symbool voor de Heilige Geest. Zij worden geflankeerd door engelen op wolken die enkele van de 'Arma Christi' tonen, de Passiewerktuigen van Christus: het kruis, de doornenkroon, de gesel en de geselzuil. In dit reliëf zijn stilistische overeenkomsten aan te wijzen met de retabels van Jan Mone te Halle en Brussel, beide uit de jaren dertig van de zestiende eeuw. De voorstelling gaat terug op een beroemde houtsnede van Albrecht Dürer, die ook in de schilderkunst veel navolging vond.

Literatuur: Roggen 1953; Gent 1955, cat. 376a; Brussel 1963, cat. 441; Brussel 1977 (B), cat. 182.

BvdB

240
Jan Mone, ca. 1485-1550 (omgeving)
Graflegging van Christus
1535-1545
albast, 20 x 40 cm
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, ABM 694

Het lichaam van de gestorven Christus wordt op een lijkwade in een overhoeks geplaatste sarcofaag neergelaten. Maria Magadalena kust de rechterhand van Christus, terwijl Maria, Moeder van God, met de handen gevouwen bezwijmt. Het reliëf is vermoedelijk afkomstig van een groot samengesteld retabel met passiescènes. De voorstelling toont sterke gelijkenis met een scène op het albasten retabel van Jan Mone voor de Brusselse paleiskapel, nu in de Sint-Michielskathedraal aldaar (zie afb. 80). De te Mechelen werkzame hofbeeldhouwer vervaardigde dit monumentale retabel in opdracht van Karel V. De paleiskapel was bij de aflevering van het retabel in 1541 nog niet voltooid, reden waarom het tijdelijk werd opgeslagen, totdat het vlak voor de inwijding van de kapel in 1553 op het hoogaltaar kon worden geplaatst. De retabels van Mone te Halle en Brussel zijn beide in hoogrenaissance-stijl uitgevoerd, met ornamenten en figuurtypen die rechtstreeks teruggaan op Italiaanse voorbeelden. In hun opbouw, een reeks gestapelde taferelen, omzoomd door architectonische renaissance-ornamenten en vrijstaande beelden in nissen, zijn deze retabels verwant met de monumentale hoogaltaren die in deze periode te Spanje werden gemaakt. Dit is verklaarbaar uit Mone's verblijf te Spanje vóór 1520, waar hij onder meer samenwerkte met Bartolomé Ordoñez, de 'Spaanse Michelangelo'. Op deze periode gaat ook zijn beheersing van het hoogrenaissance-idioom terug. Stilistisch is dit fragment met de graflegging minder geacheveerd dan het Brusselse retabel en lijkt het vroeger gedateerd te moeten worden.

Literatuur: Saintenoy 1931, p. 41-51; Duverger, Onghena & Van Daalen, p. 23 en passim; Roggen 1953; Utrecht 1962, cat. 341; Brussel 1963, cat. 440; Utrecht 1971, cat. 52; Eisler 1983, p. 81-82.

BvdB

241
Jan Mone, ca. 1485-1550 (omgeving)
Kruisdraging van Christus
1540-1550
albast, 18 x 62 cm
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, ABM 696

Dit langwerpig reliëf moet onderdeel geweest zijn van een retabel, mogelijk als predella, overeenkomstig een hiermee verwante voorstelling onderaan een huisaltaartje dat zich bevindt in het Hof van Busleyden te Mechelen. De kruisdragende Christus maakt deel uit van een militaire optocht, die sterke gelijkenis vertoont met de hiervoor besproken vorstelijke triomftochten. Het reliëf werd vroeger toegeschreven aan Colijn de Nole en diens Utrechtse atelier, maar het vertoont eerder overeenkomsten met het werk van Jan Mone, vooral met diens latere werk, zoals het retabel voor de paleiskapel te Brussel uit 1538-1541.

Literatuur: Amsterdam 1955, cat. 352; Utrecht 1962, cat. 326; Utrecht 1971, cat. 54.

BvdB

242
Zuidelijke Nederlanden, midden 16de eeuw
De Heilige Familie
kalksteen, 75 x 60 cm
Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, ABM 690 (als bruikleen in het Rijksmuseum te Amsterdam)

Maria met het Christuskind op haar schoot en rechterarm, en Jozef daarachter zijn geplaatst onder een baldakijn of troonhemel die rust op gecanneleerde corinthische zuilen, met een pijlervormige zuilbasis die is voorzien van groteskenversiering. Deze architectonische details en de fysiognomische kenmerken van de figuren maken een datering omstreeks 1550 aannemelijk. De compositie gaat direct terug op Italiaanse voorbeelden. Het hoofd van Maria is verwant met de klassieke renaissance-stijl van de Bergense hofbeeldhouwer Jacques Dubroeucq en ook met het werk van Colijn de Nole te Kampen, terwijl de gelaatstrekken van Jozef overeenkomsten vertonen met de koptypen met zwierige baard van de hofschilder Pieter Coecke van Aelst.

Literatuur: Utrecht 1962, cat. 344; Utrecht 1971, cat. 61.

BvdB

243
Colijn de Nole, werkzaam te Utrecht
1530-1558
De Hoop en een putto, afkomstig van de schouw in de Schepenzaal van het Raadhuis te Kampen
1543-1545
zandsteen, 68 x 24 x 26 cm, 44 x 22 x 26 cm
Kampen, Stedelijk Museum

Colijn de Nole, afkomstig uit Kamerijk, vestigde zich in 1530 als steen- en beeldhouwer te Utrecht. In 1543 ontving hij de opdracht tot vervaardiging van een nieuwe, zandstenen schouw in het Raadhuis te Kampen, nadat een eerdere houten schoorsteen in dat jaar door brand was verwoest. De schouw, die in zijn Utrechtse atelier werd uitgevoerd, was twee jaar later gereed (zie afb. 59). Het is het enige gedocumenteerde werk van zijn hand dat bewaard bleef. In dit monumentale meesterwerk komt de Zuidnederlandse herkomst van Colijn de Nole naar voren in de vroege beheersing van het vormenrepertoire van de Italiaanse hoogrenaissance, hetgeen in deze tijd nog voorbehouden was aan Zuidnederlandse beeldhouwers als Jan Mone en Jacques Dubroeucq. De schouw is rijk voorzien van renaissance-ornamenten en Italiaanse putti. De gebruikte decoratieve elementen gaan deels terug op ornamentprenten van graveurs als Cornelis Bos. De reliëfs in het fries boven de schoorsteen-opening tonen vier voor een schepenzaal toepasselijke scènes die een verbeelding vormen van deugdzaamheid en rechtvaardig bestuur, ontleend aan de bijbel en de Romeinse geschiedenis. Daarboven staan deels in nissen, deels daarvoor op de dekplaat van de schouw vrijstaande beelden die deugden personifiëren, met uiterst links Fides, het Geloof, in het midden Caritas, de Liefde, en uiterst rechts Spes, de Hoop. Dit laatste beeld wordt hier getoond, te zamen met een putto die aan haar voeten is geplaatst. De Hoop houdt als attributen een bloem en een anker vast. De allegorische vrouwenfiguur staat in een sierlijke contrapost en is gekleed in een antikiserend gewaad. Daar de achterkant van het beeld zorgvuldiger is bewerkt dan de voorzijde, is het vermoedelijk oorspronkelijk bedoeld om met de rug naar de beschouwer te worden opgesteld. Ook de anatomie van de putto is geheel naar Italiaans model uitgevoerd, deels geïnspireerd op het Christuskind bij Michelangelo's beroemde Madonna in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge. In de twee centrale schelpnissen van de schouw zijn heraldische leeuwen afgebeeld die vaandels dragen met de wapens van de stad. Daarboven zetelt in een aedicula Justitia, de Gerechtigheid, met aan weerszijden twee saters. Geheel bovenaan wordt Karel V verheerlijkt in de vorm van een borstbeeld met daaronder zijn embleem, de Zuilen van Hercules, en de spreuk 'Plus Oultre'. Hiermee gaf de stad te kennen, dat zij zich onderwierp aan het centraal gezag, dat in deze contreien juist daarvoor definitief gevestigd was. Na de Vrede van Venlo in 1543, waarmee de overwinning op Gelre bezegeld werd, bleven de IJsselsteden eindelijk gevrijwaard van de gevreesde plundertochten door de Gelderse troepen. Maria van Hongarije bracht in 1545 voor de eerste maal een bezoek aan de steden in dit gepacificeerde gebied en zal de pas gereedgekomen schouw toen bewonderd hebben.

Literatuur: Ligtenberg 1918, p. 53; Amsterdam 1955, cat. 349; Casteels 1961, p. 70, 71, 77-79, 214-216; Amsterdam 1986, deel 1, p. 93-98, deel 2, p. 300-302; Vos & Leeman 1986, p. 58-59.

BvdB

244
Leone Leoni, 1509-1590
Portretbuste van Maria van Hongarije
1555
brons, hoogte 67,5 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, inv. 5496

Leone Leoni was de belangrijkste Italiaanse beeldhouwer die voor Karel V en Maria van Hongarije werkte. Zijn ouders waren afkomstig uit Arezzo, reden waarom hij door tijdgenoten meestal als Leone Aretino wordt aangeduid. Leoni was een ontwikkeld man, die correspondeerde met de belangrijkste staatslieden, geleerden en kunstenaars van zijn tijd. In 1546 kwam Leoni op voorspraak van de gouverneur van Milaan, Ferrante Gonzaga, en de machtige staatsman Antoon Perrenot de Granvelle in dienst bij Karel V, die Leoni verzocht naar het keizerlijk hof te Brussel te komen om opdrachten voor beeldhouwwerk uit te voeren. Door de drukke politieke en militaire activiteiten van de keizer in deze periode zou Leoni's eerste ontmoeting met Karel V eerst in maart 1549 te Brussel plaatsvinden. Leoni stond direct in hoog aanzien bij de keizer, die hem in zijn paleisvertrekken liet logeren en persoonlijk met hem discussieerde over de vervaardiging van een reeks monumentale, levensgrote beelden van hemzelf en zijn familieleden. Tijdens zijn verblijf te Brussel in 1549 wist Leoni Maria van Hongarije ertoe te bewegen, hem naar Parijs te laten gaan om daar de gietvormen te bemachtigen die Primaticcio in opdracht van Frans I in 1540 naar een aantal beroemde antieke beelden te Rome had gemaakt. Op deze wijze kwam Maria in het bezit van afgietsels van onder andere de zogenaamde 'Cleopatra Belvedere'(zie afb. 82). Leoni voelde zich niet goed thuis tussen de bier-drinkende Nederlanders en keerde datzelfde jaar nog terug naar Milaan. Hier zou hij de levens-grote standbeelden en bustes in brons en marmer uitvoeren, waartoe hij in Brussel de opdrachten had ontvangen. De aflevering daarvan liet langer op zich wachten dan was voorzien, over welke vertraging de keizer openlijk zijn ongenoegen uitte. In 1551-1553 goot Leoni het meer dan levensgrote standbeeld van 'Karel V als overwinnaar van de Razernij'. Dit magnum opus van Leoni bevindt zich nu in het Prado te Madrid. Ook werd in 1553 het levensgrote standbeeld in brons van Maria van Hongarije gegoten (cat. 132). In deze periode werd Leone Leoni, evenals Titiaan twintig jaar eerder, door de keizer geridderd. In 1555 goot Leoni onder andere bustes van Karel V en Maria van Hongarije. Een jaar later brachten hij en zijn zoon Pompeo, op uitdrukkelijk verzoek van de keizer, alle voltooide en onvoltooide beelden naar Brussel. De beelden van Leoni werden in september 1556, begeleid door zijn zoon, met het schip

waarop ook de keizer reisde naar Spanje overgebracht. Pompeo Leoni werkte de naar Spanje verscheepte beelden verder af tot deze in de jaren zestig geheel waren voltooid. Leone Leoni ging wegens ziekte niet mee naar Spanje en keerde met een groot geldbedrag terug naar Milaan. Leone's beelden van Maria van Hongarije en Karel V behoren tot de meest indrukwekkende portretten die van hen werden vervaardigd en zijn te beschouwen als de sculpturale pendanten van Titiaans imperiale staatsieportretten. De buste van Maria, gekleed in de bekende weduwendracht, rust op een sokkel die met ranken en harpijen is versierd, met op een schildje de inscriptie: 'D.MAR.HVNG.REG.' ('Vrouwe Maria, koningin van Hongarije'). Mogelijk gaat het hier om een van de bronzen bustes waarover Vasari schrijft dat ze in opdracht van Maria van Hongarije werden gemaakt om te worden geplaatst in de galerij van haar paleis te Binche. Er werd in 1556 echter geen in Brussel afgeleverde bronzen buste van Maria van Hongarije naar Spanje getransporteerd. Het is daarom waarschijnlijker dat de bronzen buste voor Granvelle werd vervaardigd, zoals kan worden afgeleid uit diens correspondentie uit 1555. Hierin is sprake van de voltooiing en het transport naar de Nederlanden van vier voor hem bestemde bronzen beelden, waaronder een buste van Maria van Hongarije. Deze beelden waren evenwel, teneinde ze het voorkomen van antieke bronzen te geven, van een kunstmatig groen patina voorzien, terwijl dit op de buste uit Wenen ontbreekt. De verklaring hiervoor zou kunnen zijn, dat het patina later is verwijderd, hetgeen reeds door Leone Leoni aan Granvelle werd aanbevolen, voor het geval deze antikiserende toevoeging hem niet zou bevallen.

Literatuur: Vasari-Milanesi 1878-1885, deel 7, p. 535-556, vooral p. 537; Plon 1887, passim, vooral p. 72, 104-107, 111-112, 277-281, 293, 296-299; Glück 1934, p. 195-196; Gent 1955, cat. 369; Duverger 1972, p. 723; Pope-Hennesy 1985, passim, vooral p. 400-403.

BvdB

245
Leone Leoni, 1509-1590 (naar)
Portretbuste van Karel V
1555 (het origineel)
brons, hoogte 113 cm
Gaasbeek, Kasteel van Gaasbeek

In 1556 brachten Leone en Pompeo Leoni negen kisten met – deels onvoltooide – bronzen portretsculpturen van Karel V, Isabella van Portugal, Maria van Hongarije en Philips II naar Brussel. Daarnaast kwamen verschillende marmeren beelden van Leoni per schip naar de Nederlanden (zie cat. 244). Al deze werken, zowel levensgrote standbeelden als bustes, werden datzelfde jaar nog door zijn zoon Pompeo naar Spanje overgebracht en in Madrid door hem verder afgewerkt. De beelden bleven tot in de zeventiende eeuw in Pompeo's atelier en werden pas na diens dood in 1608 naar het koninklijk paleis overgebracht. In de in 1582 en 1608 opgemaakte inventarissen van deze dertien beelden wordt ook een bronzen beeld van Karel V ten halve lijve in harnas en met aanvoerderssjerp vermeld. Van dit beeld is bekend dat Leone Leoni het tussen 1553 en 1555 heeft gegoten. Het bevindt zich nu in het Prado te Madrid. In het Kunsthistorisches Museum te Wenen wordt een repliek van dit beeld bewaard, waarvan men aanneemt dat het een van de bronzen is die in 1555 door Leone Leoni naar Granvelle werden gezonden, een zending waarvan vermoedelijk ook de bronzen buste van Maria van Hongarije deel uitmaakte (zie cat. 244). Het bronzen beeld van Karel V te Wenen werd door keizer Rudolf II in 1600 van de nazaten van Granvelle gekocht, waarna het in 1603 als voorbeeld diende voor de gelijkvormige buste die Adriaan de Vries van Rudolf II vervaardigde. De politieke betekenis van deze ontlening is evident: door zich op dezelfde wijze te laten afbeelden als zijn illustere voorganger, benadrukte Rudolf II de continuïteit en de legitimiteit van het Habsburgse keizerschap. De vorm van de buste van Karel V ging op zijn beurt weer terug op antieke Romeinse keizerbustes, waarmee de imperiale connotatie van dit portrettype reeds vastlag toen Leoni in 1549 te Brussel de opdracht tot vervaardiging ontving. Het Gaasbeekse exemplaar is een afgietsel van later datum. Karel V is afgebeeld in het harnas dat hij droeg gedurende de Slag bij Mühlberg, waarmee dit portret, evenals de gelijktijdig door Titiaan geschilderde portretten waarop Karel V hetzelfde harnas draagt, een extra politieke lading kreeg (zie cat. 228 en afb. 75). Leoni's portretsculpturen zouden na 1589 het voorbeeld vormen voor de monumentale grafsculpturen van Pompeo Leoni voor het Habsburgse mausoleum in het koor van de kloosterkerk van El Escorial.

Literatuur: Plon 1887, passim, vooral p. 93-99, 277-281, 289-291; Wenen 1958, cat 63; Duverger 1972, p. 723.

BvdB

246
Leone Leoni, 1509-1590 (toegeschreven)
Tondo met portret van Karel V
1555-1560
albast, diameter 49 cm (77 cm met lijst)
Gaasbeek, Kasteel van Gaasbeek, inv. 706

Karel V is op dit reliëf afgebeeld in zijn latere levensjaren. Het is daarom te dateren in de jaren vijftig, toen de keizer hoofdzakelijk aan het Brusselse hof verbleef. De keizerlijke waardigheid van Karel V wordt op dit levensgrote portret in haar meest elementaire vorm verbeeld door de geportretteerde en profil weer te geven, overeenkomstig de wijze waarop de Romeinse keizers zich traditioneel op munten lieten afbeelden. De Habsburgse keizer wordt daarmee voorgesteld als een legitieme opvolger van zijn antieke voorgangers. De toeschrijving aan Leone Leoni berust op overeenkomsten tussen deze tondo en gedocumenteerde munten en portretmedailles van diens hand. Bovendien bevindt zich in het Prado te Madrid een stel marmeren reliëfs met pendantportretten en profil van Karel V en Isabella van Portugal door Leone en Pompeo Leoni, waarvan dat van de keizer gelijkenis vertoont met het Gaasbeekse portret. De rijkbewerkte houten lijst is misschien contemporain. De lauwerkrans die het keizerportret omgeeft, versterkt het imperiale karakter van de voorstelling. Ook zijn eikels en granaatappelen te zien, symbolen van respectievelijk Kracht en Eenheid. De granaatappel maakte deel uit van de iconografie van Maximiliaan I en vormde een verwijzing naar het door de 'katholieke koningen' op de Moren heroverde Granada. De granaatappel was bovendien impresa van Isabella van Portugal, de in 1539 overleden keizerin, die vermoedelijk, evenals het geval is bij de portretten in Madrid, stond afgebeeld op een – verloren gegaan – pendantreliëf.

Literatuur: Plon 1887, passim, vooral p. 277-281, 294-295; Gent 1955, cat. 372; Toledo 1958, cat. 256.

BvdB

247
Noord-Italië, 1540-1550
Reisaltaar van Karel V
ebbehout, verguld zilver en email, 135 x 74 cm
El Escorial, Real Monasterio (Patrimonio Nacional), inv. 10014748

Dit retabel wordt traditioneel aangeduid als het reisaltaar van Karel V. Philips II, die het retabel uit de nalatenschap van Karel V zou hebben ontvangen, liet het in 1567 naar het klooster van El Escorial overbrengen. De opbouw van dit rijk versierde retabel, met de gestapelde taferelen en de nissen met beelden daartussen, gaat terug op de monumentale Spaanse hoogaltaren uit de eerste helft van de zestiende eeuw. De vorm en de architectonische decoratie van het retabel, met de correcte superpositie van de dorische, ionische, corinthische en composiete orden en het klassieke tympaan dat het ensemble bekroont, dragen het karakter van de Italiaanse hoogrenaissance. De maniëristische figuurtypen, vooral die van de beeldengroepen bovenop het retabel, wijzen op een datering in de jaren veertig. De lege schildjes hebben, gezien de kronen die erboven worden opgehouden, de wapens bevat van een vorst uit het Spaanse koningshuis. De plaquettes stellen scènes voor uit het leven van Christus. In het tympaan is God de Vader zichtbaar met een wereldbol in de hand. De beeldjes in de nissen zijn aan hun attributen te herkennen als apostelen. De beeldengroepen die het retabel bekronen, verbeelden de zeven christelijke deugden. In een plaquette middenonder is de tekst weergegeven die wordt uitgesproken bij de consecratie van de wijn en het brood. Het rijke retabel is voorts prachtig versierd met antieke hermen, arabesken en geëmailleerd inlegwerk in groteskenstijl. Het is vermoedelijk aan Karel V geschonken tijdens een van zijn verblijven in Italië in de jaren veertig. Het toont de voorkeur voor Italiaanse kunstwerken die de leden van het Habsburgse huis gedurende de jaren dertig en veertig in toenemende mate aan de dag legden.

Literatuur: Toledo 1958, cat. 805; Escorial 1986 (B), cat. PT 1.

BvdB

248
Paul Preuning, werkzaam te Neurenberg midden 16de eeuw (toegeschreven)
Kruik met reliëfs
ca. 1550
geglazuurd aardewerk, hoogte 57 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RBK 17319

Kannen van dit type werden vervaardigd in het Neurenbergse atelier van Paul Preuning en zijn verwanten omstreeks het midden van de zestiende eeuw. Kenmerkend voor dit aardewerk zijn de bonte geglazuurde reliëfs, waarin de kleuren blauw, groen en geel overheersen. De kruik met klep is overladen met antikiserende ornamenten, zoals pijlers met kapitelen, bogen, guirlandes en puttokopjes. In de benedenzone van de kan zijn werken van Hercules afgebeeld, alsmede een door een leeuw opgehouden wapen, vermoedelijk het stadswapen van Neurenberg. In de zone daarboven zit een gebaarde vorst in een kostbare tabbaard achter een tafel, mogelijk Karel V of diens broer Ferdinand I. In deze zone is daarnaast een reeks hoogwaardigheidsbekleders ten halve lijve geportretteerd. De Hercules-iconografie, waaraan met name Karel V zeer was gehecht, zou bijzonder passend zijn ter decoratie van een voorwerp waarmee een Habsburgs vorst hulde werd gebracht. Karel V deed Neurenberg meermalen op zijn reizen aan. De stad had een bijzondere band met de Duitse keizers, daar de rijksinsignia hier werden bewaard. Na de Slag bij Mühlberg en de gevangenneming van keurvorst Johan Frederik van Saksen in 1547, trachtte het nu fel katholieke stadsbestuur van de voorheen protestante stad op alle mogelijke manieren zijn aanhankelijkheid aan de Habsburgse keizer te betuigen. Wellicht moet de versiering van deze omstreeks 1550 vervaardigde kruik in dit licht worden bezien.

Literatuur: Walcher von Molthein 1905; Hannover 1925, p. 191-194; Honey 1949-1952, p. 456; Gent 1955, cat. 483; New York 1986, cat. 243.

BvdB

249
Ludwig Krug, ca. 1490-1532 (toegeschreven)
Pronkbeker met ingelegde reliëfs
ca. 1520
verguld zilver en ivoor, 39,5 x 12 cm
niet gemerkt
Boedapest, Museum voor Toegepaste Kunsten, inv. 18825

De Neurenbergse goudsmid Ludwig Krug was na Albrecht Dürer de belangrijkste verbreider van de renaissance-stijl in Neurenberg. Zijn goud- en zilverwerk staat deels nog volop in de gotische traditie. Hij was daarnaast ook beeldhouwer van kleine reliëfs, die in hun weergave van het menselijk naakt veel renaissancistischer zijn dan zijn werk als goudsmid en die zeer nadrukkelijk de invloed van Dürer laten zien. In deze aan Krug toegeschreven bokaal zijn beide van zijn vaardigheden vertegenwoordigd. De vermoedelijk door Krug zelf gesneden ivoren reliëfs waarmee de bokaal en het deksel zijn ingelegd, laten voorstellingen in renaissance-stijl zien, die deels teruggaan op prenten van Dürer en deels rechtstreeks aan Italiaanse voorbeelden zijn ontleend. Onder andere zijn voorgesteld: het 'Oordeel van Paris', 'David en Bathseba' en 'Kaïn en Abel', alle scènes waarin het naakt een belangrijke rol speelt. Het Turkse krijgertje bovenop de beker is vermoedelijk een latere toevoeging. Hoewel het meeste goud- en zilverwerk in bezit van Maria van Hongarije en Karel V van Nederlandse makelij was, worden ook stukken met een Zuidduitse, vooral Augsburgse en Neurenbergse herkomst in de inventarissen en hofrekeningen vermeld.

Literatuur: Kohlhaussen 1968; Hayward 1976, p. 98-99, 362-363, pl. 270; New York 1986, passim.

BvdB

250
Zuidelijke Nederlanden, ca. 1530
Pronkbeker van Antoon de Lalaing en Elisabeth van Culemborg
verguld zilver, serpentijn, 35,8 x 17 cm
geen stadsmerk, niet-geïdentificeerd merkteken onder de voet
Boedapest, Museum voor Toegepaste Kunsten, inv. 18831

Als stadhouder van Holland en Utrecht, raadsman van Karel V en kamerheer van Margaretha van Oostenrijk was Antoon de Lalaing (1480-1540), graaf van Hoogstraten, een der meest invloedrijke edelen in de Nederlanden. Hij resideerde in Hoogstraten, waar nog delen van zijn kasteel bewaard zijn gebleven. Het mecenaat van De Lalaing manifesteerde zich bovenal in de Sint-Catharinakerk te Hoogstraten, waar zich een reeks monumentale glasvensters bevindt die een vooraanstaande plaats inneemt in de ontwikkeling van het renaissance-venster in de Nederlanden. De pronkbeker geeft een goed beeld van het goud- en zilverwerk in renaissancestijl dat in deze periode in hofkringen geliefd was. De uitgeholde serpentijnsteen is gevat in een zetting, versierd met vroege renaissance-ornamenten. Rond de voet en het deksel zijn de spreuken van Antoon de Lalaing en zijn echtgenote Elisabeth van Culemborg leesbaar: 'AVLTRE NE MOY' en 'NVLLE PLVS'. Opmerkelijk zijn de vijfendertig afgietsels van antieke Romeinse keizermunten waarmee de zetting is gedecoreerd. Het verzamelen van Romeinse munten was een liefhebberij die haar oorsprong vond in humanistische kringen, maar waarin ook vele zestiende-eeuwse vorsten zich vermeiden. Omdat er in zekere zin een portrettengalerij van illustere heersers uit de oudheid werd samengesteld, had de vorstelijke muntenverzameling naast curiositeitswaarde een representatieve functie. De munten in de zetting zijn dan ook niet louter decoratieve elementen: zij kunnen als machtssymbolen worden geïnterpreteerd. Het ontbreken van een stedelijk keurmerk zou verklaard kunnen worden uit de mogelijkheid dat het hier gaat om een opdracht van het hof te Mechelen of Brussel en in dat geval waren de algemeen geldende merkvoorschriften niet van kracht. De beker zou dan een Habsburgs geschenk aan het echtpaar De Lalaing-Culemborg kunnen zijn. Dergelijk kostbaar vaatwerk diende immers veelvuldig als relatiegeschenk of beloning voor speciale verdiensten.

Literatuur: Kohlhaussen 1968, p. 515; Hayward 1976, p. 361, pl. 256; Antwerpen 1988-1989, cat. 12.

BvdB

251
Antwerpen, 1530-1540
Pronkbeker van Boussu
verguld zilver, hoogte 43,5 cm
niet gemerkt
Hoorn, Westfries Museum, inv. L. 510/13 01800 a-b

De beker, gedecoreerd met renaissance-ornamenten als bolplooien, acanthusbladeren en leeuwekoppen, wordt bekroond door een heraut met het wapenschild van Hennin-Boussu. Gezien de versieringen zal de beker in de jaren dertig van de zestiende eeuw zijn vervaardigd. Als dit in opdracht van een Boussu is gebeurd, dan was dit Jean de Hennin, eerste graaf van Boussu († 1562). Hij was een der rijkste en machtigste Nederlandse edelen ten tijde van Maria van Hongarije. Ook in artistiek opzicht heeft hij hier te lande een belangrijke rol gespeeld. Zo verbouwde Jacques Dubroeucq voor hem vanaf 1539 het slot te Boussu, dat daarmee een der vroegste Nederlandse paleizen in renaissancestijl werd. De inscripties op de kraag van de beker bevatten de wapenspreuken van Hugues de Melun, prins van Epinoy en van iemand uit het geslacht Werchin, waarschijnlijk Yolente Werchin met wie De Melun in 1545 huwde. Haar zuster Charlotte was achtereenvolgens gehuwd met Charles en Maximiliaan de Hennin, beiden zonen van Jean de Hennin. Maximiliaan de Hennin, stadhouder van Holland, Zeeland en Utrecht voor Philips II, was in het bezit van de beker toen hij in 1573 door de watergeuzen op de Zuiderzee gevangen werd genomen en naar Hoorn werd overgebracht. De bij deze gelegenheid buitgemaakte beker bleef sindsdien in Hoorn bewaard. De beker is een fraai voorbeeld van het soort siervaatwerk, dat, blijkens de tekening van de Betoverde Kamer te Binche in 1549 (cat. 214) en de hofrekeningen van Maria van Hongarije, ook in grote hoeveelheden in de verzameling van de landvoogdes voorkwam.

Literatuur: Brussel 1984, cat. 5/12; Antwerpen 1988-1989, cat. 11.

BvdB

252
Antwerpen, ca. 1547
Pronkbeker van Maximiliaan van Egmond-Buren
verguld zilver, hoogte 56,5 cm
niet gemerkt
Veere, Museum 'De Vierschaar',
inv. GVN 16

Deze fraaie renaissance-pronkbeker werd vervaardigd, hoogstwaarschijnlijk te Antwerpen, ter herinnering aan een glorieus wapenfeit van Maximiliaan van Egmond, graaf van Buren († 1548). Tijdens de grote veldtocht van Karel V tegen het Schmalkaldisch Verbond van de protestante Duitse keurvorsten in 1546-1547, stak Maximiliaan van Egmond op 15 september 1546 met een leger van twaalfduizend man de Rijn over om de keizerlijke troepen te hulp te komen. Het fries op de beker toont de ontvangst van Maximiliaan en zijn manschappen in het keizerlijk kamp bij Ingolstadt, op dat moment nog bezet door Johan Frederik van Saksen. Deze keurvorst zou als aanvoerder van het Verbond het jaar daarop bij de beslissende Slag bij Mühlberg gevangen genomen worden. De voorstelling is voorzien van een inscriptie op de liprand waarin de oversteek van de Rijn en de ontvangst in het keizerlijk kamp worden vermeld. Op het deksel is de oversteek van de rivier afgebeeld. Bij het overlijden van de graaf in 1548 werd de beker vermaakt aan diens neef Maximiliaan van Bourgondië, heer van Beveren, Veere en Vlissingen. Deze schonk het pronkstuk in 1552 aan de stad Veere, waar het sindsdien in het Raadhuis wordt bewaard. De beker staat in een traditie van goud- en zilverwerk dat van krijgsscènes was voorzien. In 1527 bijvoorbeeld vervaardigde de Keulse edelsmid Peter Wolfganck voor graaf Hendrik III van Nassau – verloren gegaan – vaatwerk waarop de Slag bij Pavia was afgebeeld, een van de andere grote overwinningen van Karel V. Ook de 'Verovering van Tunis in 1535' werd vastgelegd op een grote schenkkan met schotel, vermoedelijk in opdracht van Karel V (nu in het Louvre te Parijs). De pronkbeker van Maximiliaan van Egmond-Buren is rijk met renaissance-ornamenten versierd, met als knoop een bloemenkorf met leeuwekopjes. De schilddrager op het deksel houdt het wapen van Veere vast.

Literatuur: Destree 1932; Collon-Gevaert 1951, p. 352; Philippe 1965, p. 295; Steppe 1968, p. 756; Lunsingh Scheurleer 1969, p. 96; Hayward 1976, p. 285-286; Baudouin, Colman & Goethals 1988, p. 55; Vos & Leeman 1986, p. 88-89.

BvdB

253
Antwerpen, 1548-1549
Drinkschaal
verguld zilver, hoogte 10 cm, diameter 11,2 cm (voet), 19,5 cm (schaal)
merken onder de liprand: stadsmerk van Antwerpen en een M; in de liprand is een gekroonde I gegraveerd
Deurne, Provinciaal Museum Sterckshof – Zilvercentrum, inv. S. 79/356

De drinkschaal staat op een voet met renaissance-ornamenten, zoals acanthusbladeren en bolplooien. De brede schaal is kunstig uitgedreven in een honingraatpatroon, dat vrolijke kleureffecten veroorzaakt wanneer zij met rode wijn wordt gevuld. Er ontstaat dan een patroon van lichte en donkere golfjes. De gekroonde I is een eigenaarsmerk, dat erop wijst dat dit drinkgerei eens in het bezit was van een vorstelijk persoon. Ook Maria van Hongarije bezat dergelijke drinkschalen van Antwerpse makelij, zoals blijkt uit haar hofrekeningen, waarin de aanschaf van dit soort vaatwerk meermalen is opgetekend. Ook zijn vergelijkbare schalen te zien op de tekening van de Betoverde Kamer uit 1549 (cat. 214). Aardig genoeg dateert de schaal volgens het keurmerk uit precies dezelfde tijd als de feesten te Binche.

Literatuur: Mechelen 1987, cat. 172; Baudouin, Colman & Goethals 1988, p. 53; Antwerpen 1988-1989, cat. 33.

BvdB

254
Antwerpen, midden 16de eeuw
Beker gemaakt van een trochus-schelp
verguld zilver en parelmoer, hoogte 21,5 cm
niet gemerkt
Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, inv. 102

In alle vorstelijke verzamelingen uit de zestiende eeuw kwamen sierbekers voor waarin exotische voorwerpen waren verwerkt, zoals kokosnoten, struisvogeleieren, maagstenen en vooral ook grote zeeschelpen. Ook Maria van Hongarije bezat dergelijke objecten, zoals uit haar hofrekeningen blijkt. De zeldzaamheid van deze naturalia, afkomstig uit Afrika, Indië en vooral de Nieuwe Wereld, maakte dergelijke voorwerpen tot geliefde, want kostbare verzamelobjecten. In Habsburgse verzamelingen hadden de overzeese voorwerpen bovendien een symbolische betekenis: zij toonden de uitgestrektheid van de door het Habsburgse huis beheerste gebiedsdelen, die een imperium vormden waar de zon niet onderging. De hier getoonde beker bevat een grote trochusschelp. Deze is gevat in een zetting die is versierd met bladmotieven, leeuwekopjes en moresken. Schelp en zetting werden in de vorige eeuw gemonteerd op een fraai bewerkte, rijk met renaissance-motieven versierde stam en voet. In de gewelfde voet is een 'Zeetriomf' gedreven. Op de stam zijn vier antieke hermen en leeuwekoppen aangebracht tegen een voor Antwerps smeedwerk uit het midden van de zestiende eeuw kenmerkende rolwerkversiering. De hermen dragen een korf met vruchten, terwijl zij staan op een met bloemen bedekte bodem. Dezelfde stam is ook in enkele andere kostbare stukken smeedwerk uit deze periode gebruikt. De schelp met zetting is vermoedelijk van iets later datum dan de stam en voet.

Literatuur: Brussel 1963, cat. 464; Hayward 1976, p. 397, pl. 608; Antwerpen 1988-1989, cat. 35.

BvdB

255
Spanje, midden 16de eeuw
Kokosnootbeker met bezoar
kokosnoot, verguld zilver, neushoorn, bezoar, hoogte 23,2 cm, hoogte tot de rand 11,5 cm
niet gemerkt
Wenen, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, inv. 913

De bokaal is een grote kokosnoot uit Indië, waarin inheemse planten- en dierenmotieven zijn gesneden. De kokosnoot is gevat in een vergulde zilveren zetting, met op de rand de inscriptie: 'SITIVIT ANIMA MEA AD DEV(M) FONTE(M) VIVV(M). QVANDO VENIAM ET AP(P)AREBO ANTE FACIEM DEI' (Psalm 42:3: 'Mijn ziel dorst naar God, naar de levende bron; wanneer zal ik komen en voor Gods aangezicht verschijnen ?'). Uit de gewijde tekst en de vorm van de beker met hengsel (vervaardigd van rinoceroshoorn) blijkt dat deze eens diende als wijwatervat. Binnenin de beker is een oosterse maagsteen of bezoar aangebracht. Maagstenen worden gevormd door een versteningsproces in de magen van zoogdieren. De bolvormige stenen zijn meestal bont gekleurd en kunnen uitzonderlijke afmetingen hebben. De hoge zeldzaamheid van de bezoars maakte ze uiterst kostbaar. Hun gewichtsprijs overtrof verre die van goud of edelstenen. De kostbaarheid van bezoars komt daarnaast voort uit de geneeskrachtige en zelfs magische werking die hun werd toegedicht. Zij zouden bescherming bieden tegen het kwaad en werden geacht het gif in dranken onschadelijk te maken. Om die reden werden drinkbekers van bezoars vervaardigd. Met name keizer Rudolf II bezat een groot aantal voorwerpen waarin bezoars waren verwerkt. Ook dit wijwatervat is uit de keizerlijke verzameling afkomstig.

Literatuur: Fritz 1983, cat. 248.

BvdB

256
Joris Weijers, werkzaam te Antwerpen 1522 – gestorven 1565
Bekroning van de kromstaf van abt Coenraad van Malsen
1536-1537
verguld zilver, hoogte 66 cm
merken op de plint van een beeldje: Antwerps stadsmerk, D en JW
Heeswijk-Dinther, Abdij van Berne

Op 27 maart 1534 verwierven de abten van de Norbertijnenabdij van Berne bij bulla van paus Clemens VII het recht om de bisschoppelijke waardigheidstekenen te voeren, waaronder mijter en kromstaf. Aanleiding was het vierhonderdjarig bestaan van de abdij. Toenmalig abt van Berne was Coenraad van Malsen, wiens abbatiaat duurde van 1528 tot 1549. De bewaard gebleven bekroning van de abtsstaf van Coenraad van Malsen werd in de jaren direct na de mijtering vervaardigd door de Antwerpse zilversmid Joris Weijers, zoals blijkt uit de merktekens die erop zijn aangebracht: keurmerk D uit 1536-1537 en een merk met de initialen JW. De vergulde zilveren stafbekroning, die eens op een ebbehouten staf was bevestigd, is rijk bewerkt en overladen met renaissance-versieringen. De krul staat op een zeszijdige toren van twee verdiepingen die het voorkomen heeft van een tempeltje. Tussen uitspringende zuilen op consoles staan op de benedenverdieoing van de toren in nissen met rondboog en tympaan zes beeldjes van Maria met Kind, Johannes de Doper, Augustinus, Catharina, Paulus en Laurentius. De beeldjes gaan terug op Italiaanse voorbeelden. In de bovenverdieping is deze constructie verkleind herhaald, met in de zes nissen staande putti die een staf en een schild vasthouden. Ook deze beeldjes zijn direct aan Italiaanse renaissance-voorbeelden ontleend, bijvoorbeeeld het staande Christuskind bij de Madonna van Michelangelo in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge. De gebruikte ornamenten zijn deels reeds die van de strenge renaissance-stijl, zoals die na 1540 algemeen ingang zouden vinden. Toch is aan de balustervormige onderkant van de zuilschachten en de te hoge tympanen (zoals ook toegepast in de poort van het kasteel van Breda uit precies dezelfde periode, zie cat. 182) goed te zien dat het hier om ornamenten uit de late jaren dertig gaat. Op het dak van de toren is de krul geplaatst, die is versierd met bladornamenten en edelstenen. De krul eindigt in een sierlijke acanthusrank met rozet, waarvan een vertakking een beeldje draagt van 'Martinus en de bedelaar'. Martinus was de patroonheilige van het bisdom Utrecht, waaronder de abdij van Berne viel. De renaissance-ornamentiek, met haar vorstelijke connotaties, was vanzelfsprekend bijzonder geschikt ter versiering van het waardigheidsteken van een kerkvorst. Abt Coenraad van Malsen nam op 11 juli 1539 deel aan de plechtige stoet die de feestelijke intocht van Maria van Hongarije te 's-Hertogenbosch begeleidde. Hij zal zijn abtsstaf bij die gelegenheid zeker hebben gedragen. Maria van Hongarije bezocht 's-Hertogenbosch vier maal, in 1539, 1545 en 1549 (twee maal). In 1539 maakte zij een reis langs verschillende steden in het noorden, waarbij zij van 11 tot 21 juli 1539 te 's-Hertogenbosch verbleef. In 1540 vergezelde zij Karel V op diens tocht langs de Noordnederlandse steden na het neerslaan van de Opstand van Gent. Toen de keizer op 21 augustus 1540 's-Hertogenbosch bezocht, was Maria daar evenwel niet bij: zij was enkele dagen daarvoor vanuit Vianen vooruit gereisd naar Bergen op Zoom, waar de keizer haar op 27 augustus 1540 weer zou treffen. In 1545 bezocht Maria de steden in Gelre en de meest noordelijke gewesten. Na onder andere Nijmegen, Arnhem, Deventer, Kampen, Groningen en Leeuwarden te hebben aangedaan, verbleef zij op de terugreis in juli 1545 korte tijd te 's-Hertogenbosch. Karel V was op dat moment in Duitsland. Op 4 december 1545 hield hij zijn intocht te 's-Hertogenbosch, waar hij tot 28 december 1545 zou blijven. Het verblijf van de keizer, aan de vooravond van het in 1546 te Utrecht gehouden kapittel van het Gulden Vlies, duurde zo lang omdat hij te 's-Hertogenbosch een jichtaanval kreeg die hem het reizen belette. Na een kort bezoek op doorreis in juli 1549 was Maria van 22 tot 24 september 1549 met prins Philips te 's-Hertogenbosch gedurende diens reis met Blijde Inkomsten in de Nederlandse steden. De jichtige keizer was in 1549 in het Brusselse paleis achtergebleven. De Habsburgers logeerden gedurende hun bezoeken aan 's-Hertogenbosch altijd in het zogeheten Keizershof, een groot patriciërshuis met binnenplaats aan de Keizerstraat, waarvan na de sloop in 1871 slechts enkele met renaissance-motieven versierde korbelen bewaard bleven (nu in het Noordbrabants Museum te 's-Hertogenbosch).

Literatuur: Van Zuylen 1863, deel 1, p. 554, 564, 625, 634, 659; 's-Hertogenbosch 1963, cat. 38; Heverlee 1973, cat. 156; Antwerpen 1988-1989, cat. 17; 's-Hertogenbosch 1990, cat. 118; Van der Velden 1991.

BvdB

257
Antwerpen (?), tweede kwart 16de eeuw
Borstkruis
goud, resten van email, 10 x 7,3 cm
niet gemerkt
Heeswijk-Dinther, Abdij van Berne

Het borstkruis kan stilistisch in het tweede kwart van de zestiende eeuw gedateerd worden en heeft toebehoord aan een abt van Berne. Het is vermoedelijk vervaardigd voor Coenraad van Malsen, abt van Berne tussen 1528 en 1549. Misschien komt het evenals diens kromstaf (cat. 256) uit het Antwerpse atelier van Joris Weijers. Aan de voorzijde is een afbeelding van de gekruisigde Christus gegraveerd, met in de kruisarmen de inscriptie: 'IN HOC SIGNO VINCE' ('Overwin in dit teken'). Ook in de achterzijde van het borstkruis is een inscriptie gegraveerd: 'ECCE LIGNVN (sic) CRVCIS' ('Zie het kruishout'). Op de voor- en achterzijde komen renaissance-ornamenten voor met resten van gekleurd email. In het borstkruis, dat met vier sluitpennen is vergrendeld, bevinden zich kruisrelieken.

Literatuur: 's-Hertogenbosch 1990, cat. 120a.

BvdB

NOTEN

DYNASTIE, p. 16-23

1 Vocelka 1976, p. 11.
2 Lhotsky 1971, p. 164-223. Het motto 'AEIO' kan op velerlei manieren worden uitgelegd. In deze context betekent het dat Oostenrijk voorbeschikt is te regeren over de wereld. Dit devies van keizer Frederik III wordt door de auteur uitvoerig uiteengezet.
3 Ladero Quesada 1992, p. 28.
4 Kohler 1992, p. 59-87 geeft uitvoerige details over het Spaanse dubbelhuwelijk.
5 De Iongh 1981 (A), p. 112.
6 Molinet 1935, p. 540 e.v.
7 Kohler 1992, p. 68.
8 De Iongh 1981 (A), p. 72-77.
9 De Iongh 1981 (A), p. 50 e.v.
10 Molinet 1935, p. 544.
11 Kohler 1992, p. 71.
12 Molinet 1935, p. 585 e.v.
13 Baelde 1978, p. 39 e.v.
14 Baelde 1978, p. 38.
15 Brouwer 1940, p. 232.
16 Brandi z.j., p. 62.
17 Cartwright 1913, p. 9; De Iongh 1981 (A), p. 311.
18 Stracke 1940, p. 5.
19 Cartwright 1913, p. 42-47.

JEUGDJAREN, p. 34-41

1 Molinet 1935, p. 560-561; over het uur en de datum zijn de meningen verdeeld. Volgens de Venetiaanse gezant werd zij om elf uur geboren: 'una hora avanti mezo zorno'; zie Höfler, p. 114. Juste 1855, p. 2 geeft als datum 13 september en volgens Pirenne 1908, deel 3, p. 101 is Maria op 17 september geboren.
2 Volgens Bourgondische traditie draagt het oudste familielid de nieuwgeborene ten doop.
3 Gachard 1875, deel 1, p. 60.
4 De Iongh 1981 (A), p. 301; Blockmans & Prevenier 1988, p. 171; Brandi z.j., p. 62.
5 Cammaert 1980, p. 76-95.
6 Ortvay 1914. Met dank aan Erika Dedinsky voor de vertaling.
7 In het verdrag van 1491 bij de vrede van Pressburg werd de Habsburgse erfopvolging bekrachtigd tussen de keizer en de koning, indien de laatste of zijn zoon zonder mannelijke erfgenamen zou sterven. Dit vredesverdrag is echter door de Rijksdag in Hongarije nooit geratificeerd.
8 Heiss 1971.
9 Ulmann 1884-1891.
10 Ankwicz-Kleehoven 1959, p. 74.
11 Volgens het itinerarium dat werd uitgegeven door Von Kraus 1899 blijkt dat Maximiliaan van 6 tot 10 mei in Wenen was, dus bij Maria's aankomst juist weer was vertrokken.
12 Heiss 1971, p. 8-9.
13 Heiss 1971, p. 4.
14 Verdrag over het dubbelhuwelijk tussen Maximiliaan en Vladislav op 20 mei 1515, Wenen, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Habsburg-Lothringisches Familienarchiv, Familienurkunde nr. 974 A.
15 Zie voor de beschrijving van alle feestelijkheden tijdens het Weens Congres in 1515: Heiss 1971; Radics 1896; Ortvay 1914; De Iongh 1981 (B). Voor de politieke aangelegenheden tijdens het Weens Congres: Liske 1867.
16 Wiesflecker 1981, deel 4, p. 186.
17 Wiesflecker 1981, deel 4, p. 191 e.v.
18 Heiss 1971, p. 10.
19 Bauer & Lacroix 1937-1938, deel 1, p. 10.
20 Heiss 1971, p. 16.
21 Ortvay 1914, p. 92-95.

ECHTGENOOT, p. 54-64

1 Ortvay 1914, p. 96.
2 Ortvay 1914, p. 96.
3 Ferdinandy 1979, p. 38-39; Domanovszky z.j., p. 285.
4 Ortvay 1914, p. 96-100.
5 Domanovszky z.j., p. 253-256; Ortvay 1914, p. 100-102.
6 Domanovszky z.j., p. 258; Fógel 1917, p. 5-7.
7 Domanovszky z.j., p. 257; Zolnay 1977, p. 59-60.
8 Domanovszky z.j., p. 260; Hongaars Rijksarchief, diplomatiek archief, inv. 101582.
9 Zombori 1987, p. 115-116.
10 Hatvan 1857-1858, I-II.
11 Zolnay 1977, p. 443-447.
12 Fraknói 1896, p. 443-458.
13 De Iongh 1981 (B), p. 87-89.
14 Zolnay 1977, p. 337.
15 Ferdinandy 1979, p. 74.
16 Zombori 1987, p. 107-117.
17 Domanovszky z.j., p. 265.
18 Domanovszky z.j., p. 280; Zolnay 1977, p. 310-336.
19 Rajeczky 1988, p. 134-140.
20 Zolnay 1977, p. 313.
21 Domanovszky z.j., p. 286.
22 Zolnay 1977, p. 338.
23 Domanovszky z.j., p. 285; Zolnay 1977, p. 341-342 en p. 376-377.
24 Zolnay 1977, p. 312.
25 Zolnay 1977, p. 428.
26 Domanovszky z.j., p. 286-287; Zolnay 1977, p. 370; Fógel 1917, p. 135-139.
27 Zolnay 1977, p. 60.
28 Ferdinandy 1979, p. 41.
29 Ferdinandy 1979, p. 75.
30 Juste 1867, p. 16.
31 Ortvay 1914, p. 209-235.
32 Fessler 1874, p. 403-406.

RELIGIE, p. 87-103

Voor hulp en suggesties wil ik dr. J. Trapman ('s-Gravenhage), prof. dr. Derk Visser (Collegeville, U.S.A.) en prof. dr. J.J. Woltjer (Oestgeest) graag vriendelijk bedanken. Een uitgebreidere versie van deze bijdrage zal verschijnen in *The English Historical Review.*

1 Zie Friedensburg (ed.) 1893, p. 396.
2 Voor deze beschrijving en typering van Maria's religieuze opvattingen zijn de aan haar toegekende gedichten niet als bron gebruikt, omdat haar auteurschap te onzeker is. Zie voor de tekst van deze gedichten: Von Liliencron 1867, p. 566-567 (nr. 404: 'Ach got, was sol ich singen?'); Wackernagel 1870, p. 118-121 (nr. 156-159: verschillende versies van 'Mag ich unglück nicht widderstan'); Böhme 1877, p. 747-748 (nr. 637a en 637b); Bolte 1891, p. 438-439 ('Mag ich dem glückh nit dannken vil'). Cf. Wackernagel 1855, p. 94-95, 150-151; Bolte 1891; Kolde 1896; Loesche 1904, p. 13-17; Mgebroff 1906; Spitta 1910, p. 336. Voor Maria als 'mélomane et protectrice de la musique', zie Vander Straeten 1885 en Thompson 1984.
3 Zie Sepp 1883; Fraknói 1886, p. 121-122; Loesche 1904, p. 19-20; Mgebroff 1906, p. 277-278; Stracke 1940, p. 41-56; De Iongh 1981 (B), p. 102-115, 154-178; Heiss 1971, p. 195-200; Heiss 1974, p. 173-174; Heiss in Bietenholz 1985-1987, II, p. 399-401; Daniel 1989, p. 69-76; Schwob 1974-1975, p. 63-64.
4 Allen, ep. 1297.51-74.
5 Zie Wülcker en Virck (ed.) 1899, p. 556.
6 Zie Bunyitay, Rapaics & Karácsonyi (ed.) 1902, p. 105, 142-143, 212-213, 264. Dergelijke berichten weerspiegelen de beschuldigingen van de Hongaarse adel die de officieel veroordeelde, lutherse geloofsovertuiging van vele (pro-Habsburgse) hoffunctionarissen aangreep als extra argument om hun rechten en privileges tegen de centralisatie door de overheid te doen gelden.
7 Brief van Maria aan Albrecht van Brandenburg, d.d. 2 juni 1523, geschreven vanuit Boeda; geciteerd naar Fraknói 1886, p. 122, noot 1.
8 Voor de relatie van Erasmus met het hof te Boeda, zie Thienemann 1927, Nyikos 1937 en Trencsényi-Waldapfel 1970; voor het hof ten tijde van Maria, zie Heiss 1974 en Schwob 1974-1975.
9 Voor Cordatus, zie Bunyitay, Rapaics & Karácsonyi (ed.) 1902, p. 142-143; Hammann 1964 en *infra* noot 18. Voor Henckel, zie Allen, ep. 1660.16-28; Bunyitay, Rapaics & Karácsonyi 1902, p. 383, 448-449; Fraknói 1873; Bauch 1884; Hudak 1959.
10 Allen, ep. 1672 en LB V, p. 766.
11 Zie ook Moeller 1983, p. 575.
12 WA BR IV, ep. 1047 (p. 126); WA XIX (542)552-615; de in de tekst vermelde citaten zijn ontleend aan Luthers dedicatie: WA XIX, p. 552-553.
13 WA TR II, nr. 2311a (p. 414).
14 Bauer & Lacroix (ed.) 1937-1938, II/1, ep. 40 (p. 53); Ferdinands brief is niet bewaard gebleven, om welke reden de inhoud aan de hand van Maria's antwoord gereconstrueerd dient te worden.
15 Bauer & Lacroix (ed.) 1937-1938, II/1, ep. 44 (p. 57-58).
16 Bauer & Lacroix (ed.) 1937-1938, II/1, ep. 45 (p. 58-59).
17 Bauer & Lacroix (ed.) 1937-1938, II/1, ep. 49 (p. 62-64).
18 Bauer & Lacroix (ed.) 1937-1938, II/1, ep. 183 (p. 214-217) en regest bij ep. 207 van 15 juli 1528 (p. 268); WA BR IV, ep. 1234 (p. 402-403). De identiteit van de waarschijnlijk uit Oostenrijk afkomstige sectariër is mij niet bekend; het door Maria genoemde en gelezen geschrift van Luther is waarschijnlijk diens *Von der Wiedertaufe an zwei Pfarrherrn* uit februari 1528: WA XXVI, p. (137) 144-174.
19 Bauer & Lacroix (ed.) 1937-1938, II/1, ep. 207 (p. 268-270).
20 Bauer & Lacroix (ed.) 1937-1938, II/1, ep. 208 (p. 270-272).
21 Bauer & Lacroix (ed.) 1937-1938, II/2, ep. 298 en 302 (p. 414-415, 418-419; mei 1529).
22 Allen, ep. 2011; in een brief aan Antonius Transilvanus d.d. 28 augustus 1528 schreef Henckel: 'Heram habeo faventem Evangelio plurimum, quanto autem haec magis afficitur, tanto magis princeps ipse impugnat' (Bunyitay, Rapaics & Karácsonyi (ed.) 1902, p. 397-398).
23 Allen, ep. 2086.33-36 en 2100; voor de tekst van de *Vidua* zie LB V, 723-766. Voor een Engelse vertaling, van de hand van Jennifer Tolbert Roberts, met aantekeningen van John W. O'Malley en de vertaalster, zie CWE 66, p. 176-257 en 319-331.
24 Aangewezen door Roberts: CWE 66, p. 180.
25 LB V, 766B-C.
26 Allen, ep. 2110.16-17.
27 Allen, ep. 2309; Henckels brief is vanuit Linz geschreven.
28 Allen, ep. 2339.
29 Allen, ep. 2345.
30 Allen, ep. 2350.
31 Zie Allen, ep. 2689, 2693, 2784, 2912.
32 Allen, ep. 2785.
33 Allen, ep. 2820, 2822, 2828.
34 Zie ook de brief van Bonifatius Amerbach aan Johannes Paumgartner van 1 februari 1537: Allen, ep. 3141.78-89.
35 Zie Dunning 1969 (A) en Dunning 1969 (B), p. 215. Over een doorgaans – maar misschien ten onrechte – aan Benedictus Appenzeller toegeschreven epitaaf voor Erasmus ('Plangite, Pierides'), zie de bijdrage van Johannes Boer in dit boek (p. 175-178, 'Muziek aan het hof van Maria van Hongarije') en Nuchelmans 1986, p. 134.
36 Het onderzoek van Claudine Lemaire naar de samenstelling van Maria's bibliotheek heeft dit aan het licht gebracht; zie haar bijdrage in dit boek (p. 179-188, 'De Librije van Maria van Hongarije').
37 Brandt 1671-1704, deel 1, p. 156; Van der Blom 1988, p. 241-242.
38 WA BR V, ep. 1617.1-3 (en p. 426, noot 1).
39 WA BR V, ep. 1636.5-8 (=CR II, ep. 770 [p. 178-179]).
40 A BR V, p. 462, noot 6.
41 Zie Kawerau 1881, p. 99-100.
42 Zie Spalatin (1880-1910) 1986, p. 3268-3269. Voor Erasmus' samenspraak 'Concio siue Merdardus', zie ASD I,3, p. 653-666 en Thompson 1965, p. 462-478.
43 WA BR V, ep. 1645 (p. 473-475); WA BR V, p. 437.
44 WA BR V, ep. 1665 (p. 512-513).
45 WA BR V, ep. 1664 (p. 510-511) (=CR II, ep. 808 [p. 233]).
46 Voor de tekst van de *Quaestiones D. Reginae Mariae*, zie WA BR V, p. 511. Voor de Duitse tekst van deze vragen, zie Köhler 1903, p. 658 (nr. 48) en Köhler 1925, p. 305-307.
47 Voor de tekst van Luthers antwoord, zie WA BR V, p. 527-529. Van de tekst *Antwort und bericht D.M[artin] L[uthers] auff folgende zwo fragen, von personen hohes standes ahn ihn getragen. Anno 1530* is lange tijd aangenomen dat zij het antwoord van Luther was op vragen die Maria hem had doen toekomen; zie Coelestinus 1577, deel III, G4recto-G6recto; Schirrmacher 1876, p. 180-184; Sepp 1883, p. 148-153. Sinds Enders editie van Luthers briefwisseling is deze opvatting echter opgegeven; zie Enders (ed.) 1898, ep. 1713 (p. 105-106) en WA BR V, p. 611-617. Met de term 'Nicodemisme' (een gecompliceerd begrip) wordt een stroming bedoeld van hervormingsgezinden die hun weloverwogen protestantse opvattingen achter uitwendig conformisme aan de traditionele kerk verborgen.
48 Of er nadien nog contact is geweest tussen Luther en Maria is niet met zekerheid bekend, maar niet onwaarschijnlijk. In de correspondentie tussen Lazarus Spengler en Veit Dietrich uit 1531 wordt namelijk herhaalde malen gesproken van een 'Trostschrift' van Luther voor de gekwelde Maria, die op verzoek van haar broer het regentschap van de Nederlanden gaat bekleden, maar de ketterse Henckel voor een getrouw dienaar van de kerk in heeft moeten wisselen. Een brief van Luther uit september (?) 1531 zou bedoeld kunnen zijn; zie WA BR VI, ep. 1866 (p. 194-197).
49 Zie Lanz (ed.) 1844-1846 (1966), I, p. 416-418.
50 Geciteerd naar De Hoop Scheffer 1873, p. 610. Vanwege de problemen met Christian II van Denemarken kon Karel pas in januari 1532 de Nederlanden verlaten; zie Gorter-van Royen 1990.
51 Zie Duke 1990, p. 1-28 en p. 29-59.
52 Het klassieke werk over deze beweging is Lindeboom 1913; zie de heruitgave, met de inleiding van C. Augustijn die de meer recente literatuur opsomt en bespreekt: Lindeboom 1982. Voor de sociaal-economische achtergrond, zie Blockmans 1981.

53 Zie Kronenberg 1953-1954 en 1968-1969; Visser 1969; Spruyt 1991 (B).
54 Zie Trapman 1978, p. 107-118; Trapman 1983; Augustijn 1987; Spruyt 1991 (A); Augustijn 1992; Nissen 1992.
55 CDI IV, nr. 32 en nr. 42.
56 CDI IV, nr. 46 en nr. 47.
57 CDI IV, nr. 209; CDI V, nr. 391, nr. 529, nr. 574, nr. 682.
58 CDI IV, nr. 125, p. 179.
59 Zie Duke 1990, p. 101-124, aldaar p. 118.
60 Zie Duke 1989.
61 Tracy 1982, p. 290. Voor de tekst van de verschillende plakkaten, zie *Ordonnancien* ... 1562, p. 107-113 (14 oktober 1529), p. 113-117 (8 oktober 1531), p. 122-129 (22 september 1540), p. 157-170 (29 april 1550) en p. 186-200 (29 september 1550).
62 Mellink (ed.) 1985, p. 22-24; Grosheide 1938, p. 16-35.
63 De Hullu (ed.) 1897-1899, p. 186-187.
64 Mellink 1954 (1981), p. 93-97.
65 Grosheide 1938, p. 276-281; Tracy 1982, p. 285, 301, 303, 305 (noot 78). Zie ook Valvekens 1949, p. 283. Wat over het Hof van Holland werd medegedeeld, geldt bijvoorbeeld ook voor de Raad van Vlaanderen; zie Decavele 1975, I, p. 275-277 en Van Peteghem 1990, p. 188, 361.
66 Valvekens 1949, p. 259-269.
67 Mellink 1984, p. 147-148.
68 Woltjer 1962, p. 110-117.
69 Voor de relatie van Floris van Egmond tot de hervorming, zie De Breuk 1859; 's-Gravenhage 1986, p. 61.
70 Zie De Hoop Scheffer 1873, p. 550; Rembert 1899, p. 316-319; Reitsma 1982, p. 52-53. De (niet-gepubliceerde) lezing van prof. dr. O.J. de Jong, 'Niet-gereformeerd protestantisme in het Nedersticht', gehouden op de vierde dag van de Nederlandse kerkgeschiedenis (Utrecht, Janskerk, 29 augustus 1992), attendeerde mij op de figuur van de IJsselsteinse drostin; prof. de Jong was zo vriendelijk mij het typoscript van zijn lezing te doen toekomen, waarvoor ik hem ook op deze plaats wil danken.
71 Zie Jacobson Schutte 1977.
72 Friedensburg (ed.) 1892, p. 460: 'La regina Maria, se ben è sorella di dui principi così buoni et così catholici che sono Carlo et Ferdinando, nondimeno ha fama di non esser così buona come doveria in fatto della fede. et è donna altiera et di un gagliardo intelletto et ha governo di molti populi. per le quai cose saria forse ben fatto che, havendo io a capitar poco lunghi dal luogo dove elle fa residentia, che io la visitasse in nome di Nostro Signore et dimostrasse che si tien conto di lei et intertenerla con questi officii, che non si reputi esser sprezzata. io ricordo ciò che a me pare, et se così parerà forse a Sua Santità, bisognerà mandarmene presto un breve di credenza.' Zie ook p. 517-518: Erardus van der Marck (1472-1538), de prinsbisschop van Luik, raadde Vergerio eveneens aan om een bezoek aan Maria te brengen.
73 Zie Sarpi 1935, I, p. 143; zie ook Gerdes 1749, p. 74-75 en p. 141-142 en Sepp 1883, p. 168. Merkwaardigwijs wordt deze klacht van Paulus III niet vermeld in Von Pastor 1909; Pastor (p. 684-687) vermeldt wel het feit dat kardinaal Reginald Pole (1500-1558) in 1537 door Paulus III als legaat bij Maria (en bij Frans I) benoemd werd om de kwestie van het Engelse schisma op te lossen (over Pole's verblijf in de Nederlanden, zie ook Bax 1937, p. 25). De mogelijke relatie tussen Maria en Pole verdient nader onderzoek; Thomas F. Mayer (Villa I Tatti, Italië), die aan een nieuwe biografie van Pole werkt, deelde mij mee dat hij het voornemen heeft aan deze verhouding aandacht te schenken.
74 Lenselink 1969, p. 24-25; Michotte 1913, p. 1-18; Gilmont 1970-1971, p. 181, noot 12.
75 Zie Socas (ed.) 1991, p. 17, 181-187 en Campan (ed.) 1862-1863, II, p. 389-415, 518-528.
76 *Calvini Opera*, XII (=Corpus Reformatorum, XXXX [Brunswijk, 1874]), p. 38-39: 'Maria regina, Imperatoris soror, non potuit tueri sacellanum suum Carmelitam, quin fuga consulere sibi sit coactus'.
77 Friedensburg (ed.) 1898, p. 636: 'oltra di queste ha dato [sc. de Paltsgraaf] recapito a quel predicatore della regina Maria che tanto fu perseguitato dal imperatore per heretico, et egli se'l tiene in casa alla tavola et vestito da mondano sel fa predicare'.
78 Lenz (ed.) 1887, p. 322, 353.
79 Zie Beets 1932; Duverger 1977; Decavele 1990.
80 Voor Grapheus, zie Spruyt 1990 (A), p. 31-34.
81 Grapheus 1536 (NK 1021); exemplaar aanwezig in de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage, signatuur: 231 G 7. Na de opdracht in verzen aan Oláh (A2recto) volgt A3verso-A4verso de dedicatie aan Maria, waarin Grapheus schrijft: 'Cui enim mortalium aptius dicari [sc. *Panagne*] potuisset? Primum, quod illa diuinitus vocatur Maria, tu itidem Maria, illa coelestium omnium principis imperatoris mater, tu mortalium omnium longe principis soror. Deinde, quod, quum nostrum pastorale et rei pastoriae aptum sit carmen, tu optima vigilantissima, solertissima es non exigui populi pastrix. Item, quod tuam istam maiestatem, quae rara in muliere laus, latine scire depredicant'. Ter verklaring van de titel schrijft Grapheus (A3verso): 'Inscriptio carminis est *Panagne* [d.w.z.: 'De volmaakt reine' – BJS], nimirum ab integerrimae sponsae nempe Virginis Mariae castitate inditum vocabulum' (en vgl. Lampe 1961, p. 1001, s.v. 'panagnos'). Behalve dit epithalamium, bevat de bundel de gedichten *Theander* en *Pan*, wat mengelwerk en de gebruikelijke lofdichtjes van derden.
82 Grapheus 1535 (NK 1024); exemplaar aanwezig in Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage, signatuur 229 G 30.
83 Oláh 1876, p. 563-564. Er is een gedeeltelijke Roemeense vertaling van deze uitgave van Oláhs correspondentie: Olahus 1974.
84 Oláh 1876, p. 586. Bij deze brief voegde Grapheus verschillende epitaphia op de dood van Erasmus (p. 586-588).
85 Oláh 1876, p. 589-590.
86 Oláh 1876, p. 590-592.
87 Zie Spruyt 1993.
88 Allen, ep. 2853.42-44.
89 Alexandre definieerde het geloof als een levende en ontwijfelbare kennis waardoor de mens er zeker van is dat hij God behaagt (zie Campan [ed.] 1862-1863, II, p. 402 en Socas [ed.] 1991, p. 184: 'viua quaedam et indubitata opinio, qua homo est certus ... sese placere Deo ...'), Calvijn omschreef het in zijn *Institutio* van 1536 als een zekere kennis, 'zodat wij niet twijfelen aan Gods welwillendheid jegens ons' en vanaf 1539 als 'een vaste en zekere kennis van Gods welwillendheid jegens ons' (*Calvini opera* I [Corpus reformatorum XXIX], p. 56 en 456; vgl. *Calvini opera* II [Corpus reformatorum XXX], p. 403).
90 Woltjer 1971 toont aan dat het onderscheid tussen vreedzame mennisten en revolutionaire dopers de autoriteiten eerst na 1553 duidelijk werd.
91 BRN I, p. (565) 577-636, aldaar p. 607: 'Idem fecimus [aldus Ruardus -BJS] Mariae reginae, quae cum nobis inuitis concionatorem aleret, duobus nostri ordinis tironibus coacta est cedere'. Zie ook *De hemelvaert des eersten ende oversten der christenen in Nederlandt vervolghers, Ruarts Tappaerts van Enchuysen* (s.l., 1571; Koninklijke Bibliotheek: Pamflet 114), F2recto en *De hemelvaert des eersten ende oversten vervolgher der christenen in Nederlandt, Ruart Tappart van Enchuysen* (2e dr.; Delft, 1600; Koninklijke Bibliotheek, Pamflet 115), E8recto: 'Insgelijck hebben wy Coninghinne Maria door twee van onse doctoren ghedwonghen, datse haren eyghen predicant, eenen Carmeliter monick daer sy veel van hielde, heeft moeten laten gaen'. In beide edities wordt in margine aangetekend: 'Dese waren Sonnius en Curtius'.
92 Weiss (ed.) 1841-1852, deel 4, p. 469-480, aldaar p. 476.

STROP, p. 118-126

1 Wolfram 1912-1918, deel 2, p. 633.
2 Lanz 1844-1846, deel I, p. 416-418.
3 Geciteerd bij Juste 1867, p. 35.
4 Lefèvre 1954, p. 1202.
5 Lefèvre 1954, p. 1196.
6 Baelde 1967, deel 1, p. 39-51.
7 Baelde 1965, p. 37 e.v.
8 Van Gelder 1967, deel 1, p.98-99.
9 Lefèvre 1954, p. 1202.
10 Van der Wee 1969, p. 15-32.
11 Maddens 1978, hoofdstuk VIII.
12 Blockmans 1987, p. 86.
13 Tracy 1985, p. 71-107.
14 Tracy 1990, p. 139-141.
15 Blockmans & Van Herwaarden, *NAGN*, deel 5, p. 472.
16 Het navolgende over de opstand te Gent is gebaseerd op: Decavele e.a. 1990, p. 121-181; Blockmans & Van Herwaarden 1980, p.472-476; Schöffer e.a. 1978, p. 54-56.
17 Decavele e.a. 1990, p. 157.
18 Lanz 1844-1846, deel 2, p. 672.
19 De Schepper 1980, p. 337 en Blockmans & Van Herwaarden, 1980, p. 476.
20 Lanz 1844-1846, deel 2, p. 657.
21 Zie voor de verdragen van Gorkum (1528) en Grave (1536): Alberts e.a. 1975, deel 1, p. 57-67.
22 Knuttel 1889-1920, nr. 83. 'Die Voorred van der confir matie des rechts van den keyser Caerle de vijfde van desen naem totten Hertochdom van Geldre ende Graefscap van Zutphen, wytgegheeven inden rycsdach van Regensborch int Jaer ons Herren. MDXLI' (1541).
23 Knuttel 1889-1920, nr. 85, 'Copie van zekere goedertierlicke waerschouwinge ghesonden aenden landen ende steden van Ghelre ende zutphen by onse ghenadige vrouwe de Coninginne Douagiere van Hongerien en de Bohemen' (1542).
24 Lanz 1845, p. 319-333 en p. 420-424.
25 Postma 1966, p.142-143.
26 Brandi z.j., p. 541-547.
27 Lanz 1844-1846, deel 3, p. 15-21.

MUNTSTELSEL, p. 127-129

28 Geraadpleegd werden voor dit artikel: Van Beek, Jacobi & Scharloo 1985; Blockmans & Van Herwaarden, *NAGN*, deel 5, p. 454-482; Van Gelder 1950; Van Gelder 1972; Van Gelder & Hoc 1960; Van Kuyk 1949; Nijmegen 1980; Schulman 1914; Van der Wee 1979; De Witte 1896.

ZEEZAKEN, p. 130-136

Dit artikel kwam tot stand met financiële ondersteuning van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek.

29 Baelde 1967, p. 40.
30 Fagel 1983, p. 29.
31 Over de hier genoemde kenmerken van de hoge adel: Baelde 1967, p. 39-42.
32 Eekhout 1992, p. 15-17; Pollentier 1976, p. 299.
33 De Mey 1976, p. 307.
34 De auteur bereidt een proefschrift voor over de pogingen tot de instelling van een centrale marineorganisatie in Vlaanderen, Zeeland en Holland in de periode 1488-1558.
35 Tracy 1990, p. 108-110; De Mey 1976, p. 321-322.
36 Häpke 1913, p. 66.
37 Sigmond 1989, p. 25.
38 Tracy 1990, p. 111-113; De Mey 1976, p. 322.
39 Degryse 1948, p. 13-14.
40 Memorie over de vrijgeleiden voor de haringvisserij (1538): Rijksarchief Zuid-Holland, Archieven van de Staten van Holland vóór 1572, inv.nr. 2411, fol. 1v-2v.
41 Häpke 1913, p. 335.
42 Van der Goes 1791, p. 545-546.
43 Rijksarchief Zuid-Holland, Archieven van de Staten van Holland vóór 1572, inv.nr. 2411, fol. 5v.
44 Ibidem; Van der Goes 1791, p. 547.
45 Häpke 1913, p. 338.
46 Van der Goes 1791, p. 551, 554, 560.
47 Craeybeckx 1949, p. 185; Baelde 1967, p. 42-43; Van Ditzhuyzen 1981, p. 44.
48 Craeybeckx 1949, p. 198, 200-201; De Mey 1976, p. 325.
49 Craeybeckx 1949, p. 201-203.
50 Craeybeckx 1949, p. 204.
51 Henne 1860, p. 294.

MARIEMBOURG, p. 137-138

52 Voor het ontstaan van het gebastioneerde systeem: Hale 1983; voor de vestingbouw in de Nederlanden onder Karel V en Maria van Hongarije: Westra 1992.
53 Over de activiteiten van de Italiaanse ingenieurs in de Nederlanden: Van den Heuvel 1991.
54 De historische gegevens over Mariembourg zijn ontleend aan: Berckmans 1977.
55 Turijn, Archivio di Stato. Architettura Militare IV. fol. 16r.
56 Voor de toeschrijving aan Olgiati zie: Van den Heuvel 1986-1987.
57 Wellens 1963, p. 34-45, brief VI.
58 In 1593 werd pas begonnen met het beroemde Palmanova. Eén van de belangrijkste betrokken ingenieurs, B. Lorini, verbleef in de Nederlanden en heeft zich mogelijk laten inspireren door de versterkingen met een radiaalpatroon zoals Mariembourg en Philippeville.
59 De Rabutin 1574, p. 608.

HET HOF, p. 162-174

1 Bruneel & Laurent 1983, p. VII.2.
2 Gachard, 1830 *Analectes*, deel 1, p. 70-102.
3 Karel V verliet begin 1532 de Nederlanden en kwam pas terug in 1540. Voorts verbleef hij in de Nederlanden gedurende de volgende periodes: januari 1540-januari 1541; september 1543-januari 1544; september 1544-mei 1545; augustus 1545-maart 1546; september 1548-juni 1550; januari 1553-september 1556.
4 Bruneel & Laurent 1983, p. VII.2.
5 Wellens 1962, p. 95.
6 Gachard 1845, p. 226.
7 Wellens 1958-1961, 64, p. 99.
8 Ruelens 1878, p. 57.
9 Guicciardini 1612, p. 363.
10 Ruelens 1878, p. 52.
11 Juste 1855, p. 111 en 112.
12 Brantôme 1955, p. 384.
13 Guicciardini 1612, p. 363.
14 Dumon 1985, p. 14.
15 Morlanwelz 1987, p. 11.
16 Rijsel, Archives départementales du Nord (ADN), série B, chambre des comptes, nrs. 3355-3362 en 3478-3494.
17 Wellicht steeds overgenomen uit Guicciardini.
18 Hiervan getuigen de brieven in het Algemeen Rijksarchief te Brussel (ARAB). Zie *Papieren van Staat en Audiëntie*, nr. 146 en 147.
19 De Kok & Van Autenboer 1983, p. 84; Van Durme & Delva 1990.
20 De Laet 1905, p. 167.
21 De Iongh 1981 (A), p. 288.
22 Toorians 1992, p. 727-734.

23 Swillens z.j., p. 195-197.
24 ARAB. *Papieren van Staat en Audiëntie*, nr. 23/6. Ordonnance de Marie de Hongrie touchant le gouvernement de son Hôtel. Tervuren, 28 novembre 1555, folia 141-144.
25 Vgl. De Iongh 1981 (B), p. 185.
26 Op normale dagen variëren de uitgaven voor salaris en levensonderhoud van 50 tot 70 pond per dag. Niet meegerekend zijn jaarwedden en giften, alsmede kosten voor feesten, reizen kleding en plechtigheden.
27 Ordonnantie, zie noot 24, fol. 132.
28 Thompson 1984, p. 135.
29 ADN Rijsel, série B, nr. 3484 en 3491.
30 Ordonnantie, zie noot 24, fol. 139.
31 Zie noot 24.
32 Dit testament bevindt zich in het Haus-, Hof- und Staatsarchiv te Wenen (HHSta), Familienurkunde, nr. 1323. Na de dood van Karel V maakte Maria van Hongarije op 27 september 1558 een nieuw testament dat in Spanje wordt bewaard in Archivo General de Simancas, Patronato Real, nr. 31-25 I.
33 Vgl. de ordonnanties van Philips de Schone, Margaretha van Oostenrijk, Karel V en Maria van Hongarije, ARAB, *Papieren van Staat en Audiëntie*, nr. 22/5, 31, 23/2 en 23/6.
34 ADN Rijsel, série B, nr. 3337-3339, 3355-3362 en de nr. 3478-3493. Volgens mevrouw dr. Chr. Thomas van het HHSta te Wenen beschikt dit archief ook nog over een lijst uit 1539. De auteur heeft dit document nog niet gezien en kan derhalve niet zeggen of deze identiek is aan die uit Rijsel.
35 ADN Rijsel, série B, nr. B3479 en B3484.
36 Idem, nr. B3491.
37 Idem, nr. B3355-3362.
38 Finot 1892, p. 295.
39 Finot 1892, p. 301.
40 Finot 1892, p. 301.
41 ADN Rijsel, série B, nr. B3483-3493.
42 Zie noot 33 hofordonnantie Maria van Hongarije, fol 132.
43 Vgl. Treusch von Buttlar 1897, p. 29.
44 Zie noot 33.
45 Ibidem.
46 Hofmann 1985, p. 172.
47 Zie noot 33 hofordonnantie Philips de Schone, fol. 11.
48 Zie noot 33 hofordonnantie Maria van Hongarije, fol. 141.
49 Ibidem.
50 Idem, fol. 140.
51 Ketcham-Wheaton 1988, p. 32.
52 Gachard 1874, p. 321.
53 Vetter 1992, p. 89
54 Vgl. de reisbeschrijvingen van Alvarez en Calvete de Estrella en het journaal van Vandenesse, gepubliceerd in: Gachard 1874.
55 Ruelens 1878, p. 78; Dumon 1985, p. 14.
56 Ruelens 1878, p. 95.
57 Dumon 1985, p. 15.
58 Calvete 1552; Alvarez 1551.
59 Huyskens 1992, p. 29.
60 Brussel 1991 (C), p. 19.
61 Vetter 1992, p. 76.
62 Schneebalg-Perelman 1982, p. 41.
63 Perger 1849, p. 365.
64 Schneebalg-Perelman 1982, p. 32.
65 Vetter 1992, p. 78.

MUZIEK, p. 175-178

Voor dit artikel heb ik gebruik gemaakt van de resultaten die Glenda Thompson publiceerde na bestudering van de rekeningen van Maria van Hongarije, zoals ze werden opgetekend door haar penningmeester Jehan de Gyn: Thompson 1983/1984.

66 Simancas, Archivo general, Contaduria mayor, leg. 1017, fol. 162 e.v.
67 Getuige onder andere de chansonalbums en koorboeken uit haar verzameling. Meer hierover in het essay van Claudine Lemaire, 'De Librije van Maria van Hongarije', p. 179-188.
68 Waar de bloeiende muziekcultuur onder andere is te zien aan de 'Triomfstoet', welbekend uit de muziekiconografie.
69 Senfl GA II nr. 8 (Wolfenbüttel 1949).
70 Haraszti 1930, p. 182-183.
71 Ibidem.
72 Hoffmann Erbrecht 1964, p. 35-36
73 Onder andere het motet 'Gaude Maria' Zwickau Ms. 73, werd in die jaren geschreven.
74 Over de lotgevallen van Lodewijk is meer te lezen in dit boek, 'De gedroomde echtgenoot', p. 54-64.
75 Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, olim handschrift 11.691.
76 De terminologie van vroege gamba's is uitgebreid onderzocht. Deze passage wordt behandeld in: Woodfield 1984, p. 197-199.
77 Haertz 1960. Meer over de feesten in Binche is te lezen in dit boek, 'Het hof van Maria van Hongarije in de Nederlanden', p. 162-174.
78 Van Dijck 1973, p. 256.
79 Zie cat. 153.
80 Zie 'De Librije van Maria van Hongarije', p. 179-188.
81 Voor details over de Montserrat manuscripten, zie 'De Librije van Maria van Hongarije', p. 179-188.
82 Het hof-complex staat voor 51 werken van Alamire die op één of andere wijze in verband staan met het Habsburgse hof. Zie hierover de doctoraalscriptie kunstgeschiedenis 'Petrus Alamire en 's-Hertogenbosch' (p. 39) van Richard de Beer, Katholieke Universiteit Nijmegen, 1985.

LIBRIJE, p. 179-188

83 Gerlo (ed.) 1967-, 8 (1978), p. 144.
84 Brussel 1987 (A), passim.
85 Brussel 1987 (A), p. XXIII.
86 Inventaris door Gachard gepubliceerd: Gachard 1845, p. 224-246 (naar een 18de-eeuwse kopie). Eigentijds afschrift van de inventaris die in februari 1556 (n.s.) in Turnhout werd opgemaakt, Brussel, Rijksarchief, Papieren van Staat en Audiëntie 1242. Gelijkluidend met de inventaris die door J. du Quesne in 1559 aan Viglius werd overhandigd.
87 Finot 1892, B 3358 (1536), fol. 246r.
88 Finot 1982, B. 3362 (1540), fol. 177 v.
89 *Inventaire faict au mois daoust 1550 à l'ordonnance de la Royne douairière de Hongrie... de ce qui se trouve en ses maisons de Binche et de Mariemont*, Göttingen, Universitätsbibliothek, Hist. 657, Band XVII, fol.431-434 (papieren van Viglius van Aytta).
90 Nu Escuriaal, Vitr. 17. Zie: Antolin 1916, p. 280-282.
91 *Inventaire des livres de la feue Royne de Hongrie quelle a faict mener en Espaigne*, Göttingen, Universitätsbibliothek, Hist. 657, Band XVII, fol.431-434.
92 Schepens 1961, p. XXXVII-XXXVIII.
93 Gachard 1845, p. 246.
94 Finot 1892, B 3362, fol. 210 (1540) 'om de inventarissen opnieuw te hebben opgemaakt'.
95 Simancas, Archivo general, Contaduria mayor, la epoca, Leg. 1093, ano 1558.
96 Korte bespreking van de kopie in het Rijksarchief te Brussel door: Soenen 1991, p. 207-208. De auteur maakt geen onderscheid tussen de stukken uit de bibliotheek van Margaretha van Oostenrijk en die uit Maria's boekenbezit waardoor een aantal gegevens onbetrouwbaar is.
97 Pinchart 1856(A), p. 139-42.
98 Vander Straeten 1887, p. 478-494. Vander Straeten heeft de originele stukken in Simancas geraadpleegd. Het deel betreffende het boekenbezit is onuitgegeven.
99 Hoogst waarschijnlijk de geneesheer en humanist Johannes Wier of Weyer of Wyerus (1555(6)-1588. Volgens Hilde de Ridder (*Nationaal Biografisch Woordenboek*, 12, kol. 822-827) een leerling van Agrippa van Nettesheim te Antwerpen, later geneesheer aan de Parijse universiteit, een 'tolerant, protestant(iserend) humanist' wiens werken vanaf 1564 op de index stonden. Over contacten van Wier met Maria van Hongarije is niets bekend. We weten niet of zijn handschriften in het Escuriaal zijn bewaard. Zie ook: Cobben 1960. Met dank aan Prof. Dr. W. Blockmans.
100 Gepubliceerd door Vander Straeten 1887, p. 476-477
101 De Andres 1973, p. 16.
102 Duverger 1972, p. 722 citeert volgend feit naar Th. Lejeune: Maria heeft twee beelden, de Nijl en Cleopatra voorstellend uit Duitsland ontvangen. Ze ontbiedt haar architect en beeldhouwer Jacques Dubroeucq 'pour visiter si la fighure venu de nouveau d'Allemagne estoit anticque ou non'. Serlio's werk bezat ze in de Parijse tweedelige uitgave van 1545. Deze is nog in het Escuriaal aanwezig onder signatuur 14-1-14 (schriftelijke mededeling van G. de Andres, 9/11/92 waarvoor onze dank).
103 Simancas 328.
104 Simancas 508.
105 Simancas 535 en 546.
106 Dit is niet de geschikte plaats om een poging te doen om alle drukken te identificeren. Wij hopen dit in een ander verband nog te publiceren.
107 Roersch 1903; Roersch 1910.
108 De Andres 1967, p. 341-42.
109 Wittek 1975, p. 251.
110 Escuriaal, Ms griego, 4.I.14; De Andres 1985, p. 107.
111 Nicolas Aelgoet wordt veelvuldig vermeld in de hofrekeningen van Maria.
112 Finot 1892, B 3358, fol. 262v (1536). De grote bijbel werd met zwart fluweel overtrokken en van vergulde sloten voorzien.
113 Nijhoff & Kronenberg 1923, no. 419.
114 Nijhoff & Kronenberg 1923, no. 418.
115 Simancas 317.
116 *Manuel de Libraire*, I, 1860, kol. 875.
117 Finot 1892, B 3351, fol. 135v.
118 Finot 1892, B 3355, fol. 136v en volgende.
119 Finot 1892, onder andere B 3360, fol.152.
120 Simancas 23.
121 Simancas 332, 348 en 137.
122 Er zijn twee brieven van Erasmus aan de koningin bewaard en één brief van de koningin (13 juni 1533: Gerlo (ed.) 1967-, 10 (1981), brief 2820, p. 320: 'Tes nombreux volumes, Erasme, témoignent des importants mérites que tu t'es acquis auprès de la republique chrétienne et de notre sacrosainte religion par tes vertus, ta science et ta culture singulière...').
123 Brief van 19/11/1533 aan Jean Vergara, ibid., p. 23: '... Dame Marie, reine de Hongrie (notre époque ne possède rien de plus saint et de plus eimé que cette femme...)'.
124 Brieven nr 2011 en 2100 van Erasmus aan Johannes Henckel: Gerlo (ed.) 1967-, 7 (1979). De eerste van 26 februari 1529.
125 Allen, ep. 2110.
126 Simancas 359.
127 Brief van 13 april 1530 van Johannes Henckel aan Erasmus: Gerlo (ed.) 1967-, 7 (1979), nr. 2309. Erasmus heeft de aangekondigde brief van de vorstin ontvangen. Brief van 7 juli 1530, nr. 2345 aan Olahus.
128 Zie nr. 36. 'Nous assurerons aussi la défense de ta personne'.
129 Brief nr. 2912, 8 maart 1534, van Jean Carondelet aan Erasmus: Gerlo (ed.) 1967-, 10 (1981), p. 479-481. De koningin heeft maatregelen getroffen tegen het verschijnen van een traktaat van Nicolas Herborn tegen Erasmus gericht 'ne voulant pas que ce chagrin ou ce tort te soit causé'.
130 Buchin 1931, p. 216-217.
131 Weiss 1841-1852, deel 3, 1842, p. 205. 'het schilderij terug te krijgen, dat niets meer zal zijn dan een dood ding, zodra ze de persoon in levende lijve bij zich zal hebben'.
132 Weiss 1841-1852, deel 4, 1843, p. 151. Brief van 19 november 1553.
133 Waarschijnlijk *Déploration de la France sur la mort de Cl. Marot, souverain poète français*, anoniem, 16 bladen, 1544: Cioranesco 1959, nr. 14.553.
134 Finot 1892, B 3358, fol. 246.
135 Finot 1892, B 3361, fol. 301.
136 De Andres 1973, p. 19.
137 Brief van G. de Andres d.d. 9/11/1992.
138 Madrid, Biblioteca Nacional Ms 12.992: 'Indice abevedario de los manuscritos assi antiguos come modernos que se reservàra del fatal incendio ...'.
139 *Instel, verclaers en de ampliatie... nopende den hooghbailliu te Ghendt...*, Cockx-Indestege & Glorieux 1968, nr. 1572.
140 Vander Straeten, deel 5, 1880, p. 474.
141 Deze codices heeft de koningin blijkens brieven uit mei 1558 aan de keizer terugbezorgd. Gachard 1855, p. 411. Ze zijn spoorloos.
142 Census-Catalogue 1982.
143 Montserrat, Kloosterbibliotheek, Ms 768.
144 Thompson 1988, p. 69-113.
145 Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Kostbare Werken, VI 18.613, olim handschrift 11.692.
146 Dit stuk werd besproken door Vander Straeten, deel 7, 1885, p. 420; Huys 1965, nr. 12 bis ; Cockx-Indestege & Glorieux 1968, nr. 148.
147 Marchal 1842, p. 234. Beschrijving van het stuk en publikatie van de tekst door Bolte 1891, p. 435-439.
148 Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, olim handschrift 11.691.
149 Coppens 1990, p. 89-104.
Het gearmorieerde ex-libris van Viglius vertoont geen stijlverwantschap met dat van de koningin.
150 Finot 1892, B 3357, fol. 184verso (1535).

PLICHTSGETROUW, p. 208-216

1 Gachard 1854-1855, deel 1, p. 100, noot 1.
2 Weiss 1843, deel 4, p. 469-480.
3 Ibidem.
4 Gachard 1854-1855, deel 2, p. 395.
5 Brief aan Granvelle, 29 mei 1556. Gachard 1854-1855, deel 1, p. 122-125.
6 Ibidem.
7 Voor een uitgebreide beschrijving van de abdicatie: Pichot 1854 en Mignet 1875.
8 De Iongh 1966, p. 376.
9 Weiss 1843, deel 4, p. 469-480.
10 Rodríguez-Salgado 1988, p. 77-79.
11 Gachard 1854-1855, deel 1, p. 108-109.
12 Pichot 1854, p. 212; Gachard 1854-1855, deel 1, p. 120-122.
13 Gachard 1854-1855, deel 1, p. 143.
14 Pichot 1854, p. 215-216; Gachard 1854-1855, deel 1, p. 224-225, appendix L: lijst der Vlaamse schepen die deel uitmaakten van de Spanjevloot.
15 Pichot 1854, p. 219 meent dat ook de spreekwoordelijke Spaanse traagheid debet was aan de magere opkomst.
16 Pichot 1854, p. 219-220.
17 Brieven van Quijada aan Vazquez op 8, 14 en 17 okt. 1556. Gachard 1854-1855, deel 1, p. 10-28.
18 Lijst Rogier Pathie, Contaduria mayor, leg. 1017.
19 Osorio aan Philips II, 26 oktober 1556. Gachard 1854-1855, deel 2, p. 102.
20 Gachard 1854-1855, deel 1, p. 137.
21 Rodríguez-Salgado 1988, p. 86-88.
22 Mignet 1875, p. 163.
23 Mignet 1875, p. 180.
24 Mignet 1875, p. 182.
25 Brief Karel V aan Maria van Hongarije, 16 januari 1557. Gachard 1854-1855, deel 1, p. 91-92.
26 Mignet 1875, p. 184.
27 Mignet 1875, p. 290-292.

28 Pichot 1854, p. 361.
29 Karel V aan Johanna, Yuste 15 november 1557. Gachard 1854-1855, deel 2, p. 278.
30 Mignet 1875, p. 207; Gachard 1854-1855, deel 1, p. LXXXVII-XC.
31 Braudel 1966, deel 2, p. 271-272; Arceo aan Vazquez, 26 december 1557. Gachard 1854-1855, deel 2, p. 298.
32 Pichot 1854, p. 385 en Gachard 1854-1855, deel 2, p. xci en 360, waar een totale waarde van 200.000 ducaten wordt genoemd.
33 Gachard 1854-1855, deel 2, p. 301.
34 Mignet 1875, p. 338.
35 Pichot 1854, p. 386; Cadenas y Vicent 1990, p. 112.
36 Mignet 1875, p. 339; Gachard 1854-1855, deel 2, p. 361.
37 Quijada aan Vazquez, 21 februari 1558. Gachard 1854-1855, deel 1, p. 273.
38 Pichot 1854, p. 388.
39 Mathys aan Vazquez, 11 maart 1558. Gachard 1854-1855, deel 1, p. 282.
40 Gachard 1854-1855, deel 2, p. 339 en 342.
41 Over Johanna's reactie: Pichot 1854, p. 393-394; Gachard 1854-1855, deel 2, p. 330-331; Mignet 1875, p. 343. Over Maria's aanbod: Gachard 1854-1855, deel 2, p. 341.
42 Maria aan Philips II, 10 mei 1558. Gachard 1854-1855, deel 2, p. 392.
43 Gachard 1854-1855, deel 2, p. 395.
44 Philips II aan Carranza, 5 juni 1558. Gachard 1854-1855, deel 2, p. 428-434.
45 Karel V aan Johanna, 27 augustus 1558. Gachard 1854-1855, deel 1, p. XLIV-XLV, noot 1.
46 Maria aan Philips II, 7 september 1558. Gachard 1854-1855, deel 1, p. 342-352.
47 Maria aan Philips II, 9 september 1558. Gachard 1854-1855, deel 1, p. 356-359.
48 Quijada aan Vazquez, 14 september 1558. Cadenas y Vicent 1990, p. 152.
49 Maria aan Philips II, 8 oktober 1558. Gachard 1854-1855, deel 1, p. 417-419.
50 Rodríguez-Salgado 1988, p. 204 en noot 99.
51 Simancas, Archivo General, Patronato Real, 31-25; het testament staat afgedrukt in Weiss 1843, deel 4, p. 510-511.
52 Het is ook niet bekend wat er van Maria's papieren geworden is: Gachard trof op de inventarislijst uit Simanca verschillende liassen aan met correspondentie van Maria van Hongarije, maar het enige dat hij kon achterhalen, is dat al haar papieren in twee 'escritorios' waren gestopt, waarvan Philips II de sleutels in de Nederlanden wilde hebben. Gachard 1854-1855, deel 2, p. CLIII.
53 Weiss 1843, deel 4, p. 510-511.
54 Johanna aan Philips II, z.d. 1558. Gachard 1854-1855, deel 1, p. 438-439.

TRIOMFEN, p. 220-233

1 Over de verbeelding van de keizerlijke autoriteit onder keizer Maximiliaan I, zie onder andere: Wenen 1959; Innsbruck 1969; Wenen 1971; Toledo 1992; Innsbruck 1992 (met uitvoerige literatuurverwijzing). Daarnaast vooral ook: Silver 1990. Over de uitbeelding van de Habsburgse keizerideologie onder Karel V, zie: Eisler 1983; Checa Cremades 1987.
2 Over Petrarca's *Trionfi* in de (Nederlandse) kunst, zie: Bruyn 1987 (met verwijzing naar de oudere literatuur, ook over de Italiaanse triomfvoorstellingen). De herleving van de antieke keizerlijke triomftocht als iconografisch thema in vijftiende-eeuws Italië wordt onder meer behandeld in: Martindale 1979.
3 De voorbeeldige artikelenreeks van Robert Scheller over de verbeelding van de macht van de Franse koningen Karel VIII en Lodewijk XII bevat ook een schat aan informatie over vorstelijke iconografie in het algemeen: Scheller 1982, 1983 (A) en 1985. Over hetzelfde onderwerp, nu met betrekking tot koning Frans I, zie: Lecoq 1987.
4 Silver 1990; Innsbruck 1992, p. 324-331 (met literatuurverwijzing).
5 Silver 1990; Innsbruck 1992, p. 332-339 (met literatuurverwijzing).
6 Over de vroege portretten van Karel V, zie: Kai Sass 1976.
7 Van Berge-Gerbaud 1990.
8 De klassieke studie over versieringen bij Blijde Inkomsten in de Nederlanden is: Roeder-Baumbach 1943. Daarnaast onder andere: Landwehr 1971; Snoep 1975; Strong 1984, p. 75-97. In Jacquot 1960 is een aantal belangrijke bijdragen over het onderwerp opgenomen. William Eisler behandelt in zijn fundamentele studie over de invloed van Karel V op de kunsten ook diens Nederlandse Blijde Inkomsten, met name die te Brugge in 1515: Eisler 1983, vooral p. 44-55. Zie ook: Roobaert 1960, Van de Velde 1975, p. 159-185, en Eisler 1990 over de Blijde Inkomst te Antwerpen in 1549. Voor de intochten van Karel V in Italië, zie noot 32.
9 Van de Velde 1975, p. 31; Utrecht 1977, p. 36.
10 Brussel 1977 (B), p. 108.
11 Over de introductie van Italiaanse renaissance-motieven in de Nederlanden is veel geschreven. De belangrijkste oude monografieën zijn: Van Balen 1930, waarin reeds enige aandacht wordt geschonken aan de rol die de Habsburgers hierin hebben gespeeld, en Krönig 1936. Recente publikaties over het onderwerp zijn: Stenchlak 1985; Amsterdam 1986; Vos & Leeman 1986; Dacos 1987. Zie over het verband tussen de Habsburgse invloedssfeer en het opkomend gebruik van renaissance-motieven in de Nederlanden: Miedema 1989, p. 200-201; idem 1991, p. 414-415; De Bièvre 1992.
12 Deze constatering wordt verder uitgewerkt in: Rosenthal 1978 en Eisler 1983.
13 Zie over de schouw in Brugge: Devliegher 1987 en over die in Kampen: Casteels 1961; Amsterdam 1986, deel 1, p. 93-98, deel 2, cat. 176.1-2.
14 Over de glazen in de Sint-Goedele, zie: Helbig & Vanden Bemden 1974, p. 67-130; Brussel 1975 (B), p. 105-133; Van den Boogert 1992.
15 Zie bijvoorbeeld de talrijke voorbeelden in: Amsterdam 1988. Vooral ook via de prenten van Albrecht Dürer hebben Nederlandse kunstenaars met Italiaanse renaissance-motieven kennis kunnen maken.
16 Over Nederlandse kunstenaars die in de eerste helft van de zestiende eeuw naar Italië reisden, zie onder andere: Hoogewerff [1935]; Van Puyvelde 1950; Noë 1954; Dacos 1964; Van Mander-Miedema 1973; Amsterdam 1986.
17 Zie over het mecenaat van Philips van Bourgondië en Gossaerts werkzaamheden aan diens hof: Duverger 1931; Sterk 1980; Olde Meierink 1990, p. 76-77.
18 Van Rappard 1881-1882, deel 4, p. 246-264; Coster 1909; Bierens de Haan 1921, p. 105-109; Sterk 1980, p. 131; Vos & Leeman 1986, p. 10-11.
19 Over Margaretha van Oostenrijk als opdrachtgeefster, zie: De Boom 1935; Duverger 1941; Mechelen 1958; Brou 1981; Duverger 1980. Over de verbouwing van het Hof van Mechelen, zie: Meischke & Van Tyghem 1987, p. 142-146. Hierin wordt overigens betoogd, dat de binnenplaats pas veel later in renaissance-stijl zou zijn verbouwd. Gezien de vorm van de bogen, die hier en daar nog gotische trekjes vertonen, is een latere datering dan 1530 echter niet waarschijnlijk.
20 Meischke 1952; Ozinga 1962; Vos & Leeman 1986, p. 11-12, 66-67; Meischke & Van Tyghem 1987, p. 135; Leys 1987, p. 162-163; Olde Meierink 1990, p. 80-81.
21 Vermeulen 1928-1941, deel 2, p. 127-136; Meischke 1952; Ozinga 1962; Van Luttervelt 1963, p. 31-55; Vos & Leeman 1986, p. 11-12, 72-74; Leys 1987, p. 159-161; Olde Meierink 1990, p. 77-80; Van Wezel 1990, p. 40-55.
22 Zie: Amsterdam 1986, deel 1, p. 83-108, deel 2, passim. Voor een iets uitvoeriger behandeling van dit probleem, in het bijzonder met betrekking tot de glazen in de Brusselse Sint-Goedelekerk, zie: Van den Boogert 1992.
23 Bierens de Haan 1921, p. 117-119, 126-127; Amsterdam 1986, deel 1, p. 83-86, deel 2, cat. 172; Vos & Leeman 1986, p. 39-40, 101-102, 122-124.
24 Rolf 1978 (met literatuurverwijzing). Hoewel in de negentiende eeuw melding werd gemaakt van het bestaan van een eerste druk van de Serlio-uitgave uit 1539, werd hiervan pas in 1962 een exemplaar (her)ontdekt. Dit heeft tot gevolg gehad, dat in de oudere literatuur de invloed van Serlio aan het begin van de jaren 1540 minder direct met Coecke's eerste Nederlandstalige Serlio-uitgave in verband gebracht kon worden. Zie: De la Fontaine Verwey 1976, p. 179-182.
25 De bronnen over de Gentse Opstand zijn gepubliceerd in: Gachard 1846. Een recente publikatie over het onderwerp is: Decavele 1990.
26 Over contemporaine beschrijvingen van de doortocht van Karel V door Frankrijk, zie onder andere: Saulnier 1960. Op de artistieke gevolgen van deze reis wordt ingegaan in: Schneebalg-Perelman 1982, p. 117-154.
27 Zie: Pinson 1989, waar de tekeningen zijn gepubliceerd.
28 Gachard 1874, p. 160-161.
29 Snoep 1975, p. 15-18.
30 Amsterdam 1986, deel 1, p. 98-101, deel 2, cat. 178-179.
31 Bierens de Haan 1921, p. 119-126; Jensma 1983; Amsterdam 1986, deel 1, p. 83-86; Vos & Leeman 1986, p. 31-34.
32 Over de Italiaanse intochten van Karel V, zie: Eisler 1983; Strong 1984; Mitchell 1986; Checa Cremades 1987. Twee bundels die enkele van de belangrijkste studies over het onderwerp bevatten, zijn: Jacquot 1960 en Fagiolo 1980. Zie daarnaast, specifiek over Karels intochten te Genua en Mantua: Eisler 1987; Gorse 1990.
33 Eisler 1983, p. 197-198, 237; Eisler 1987, p. 271-277.
34 Uitvoerig behandeld in: Horn 1989 (met verwijzing naar de oudere literatuur).
35 Rosenthal 1971; Rosenthal 1973; Checa Cremades 1987.
36 Over de bouwgeschiedenis van het Brusselse paleis ten tijde van Karel V, zie: Saintenoy 1932-1935, deel 2, p. 175-273; Meischke & Van Tyghem 1987, p. 146-153; Smolar-Meynart 1991, p. 46-87.

MECENAAT, p. 269-301

1 Over de Habsburgers als beschermers van de kunsten, vooral ten tijde van Rudolf II, zie onder andere: DaCosta Kaufmann 1988 en Essen 1988 (met uitvoerige literatuurverwijzing). Over het mecenaat van Philips II verscheen onlangs: Checa 1992. Ik kreeg deze lijvige monografie helaas te laat in handen om nog te gebruiken voor dit artikel.
2 Bijvoorbeeld recentelijk in: Smit 1993.
3 De rekeningen van het hof van de landvoogdes werden, met de bewijsstukken, afgehoord door de Rekenkamer van Rijsel. Daarom bevinden de belangrijkste documenten zich nu in de Archives Départementales te Rijsel (Lille). Van het archief van de Rekenkamer verscheen een voorbeeldige inventaris: Finot 1872-1906. Ook in het Algemeen Rijksarchief te Brussel bevinden zich documenten die op het mecenaat van Maria van Hongarije betrekking hebben, met name in het archief van de Audiëntie en de Raad van State. Hiervan bestaat slechts een inventaris in typoscript. Te Brussel wordt ook het archief van de Rekenkamer van Brabant bewaard, waarin veel gegevens te vinden zijn over de bouw en het onderhoud van het Brusselse paleis. De inventaris van dit archief is: Gachard, Pinchart & Nelis 1837-1931. De documenten van de te Brussel gevestigde administratieve instellingen gingen deels verloren bij de paleisbrand van 1731 en hebben, evenals de documenten te Rijsel, nogal geleden door oorlogsomstandigheden. In het Archivo General te Simancas worden talrijke documenten bewaard die met Maria's mecenaat verband houden, waaronder de inventaris van haar in 1556 naar Spanje overgebrachte bezittingen. Veel archiefstukken, vooral ook uit het Weense Haus-, Hof- und Staatsarchiv, betreffende de Habsburgers en de kunsten zijn gepubliceerd in afleveringen van: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*. De voornaamste publikatie over het mecenaat van Maria van Hongarije is nog steeds: Duverger 1972, met een groot aantal verwijzingen naar – deels ongepubliceerde – documenten en oudere literatuur over het onderwerp. Zie daarnaast: Soenen 1991, p. 202-210.
4 Van deze inventaris, opgemaakt door Maria's schatbewaarder Rogier Pathie, bestaan twee versies, beide bewaard te Simancas en gepubliceerd in respectievelijk: Pinchart 1856(A), p. 139-141 en Beer 1891, p. CLVIII-CLXIV. De door Pinchart gepubliceerde versie werd opgemaakt te Brussel ten behoeve van het transport in 1556. De versie bij Beer werd opgemaakt na Maria's dood te Cigales in 1558, waarbij de eerdere inventaris als uitgangspunt diende. Het door Pinchart gepubliceerde document vermeldt meer kunstenaarsnamen, maar in diens publikatie ontbreken de wandtapijten, die wel zijn opgenomen door Beer. Pinchart publiceerde ook een inventaris van de bezittingen die Maria van Hongarije achterliet in haar kasteel te Turnhout, zie: Pinchart 1856 (A), p. 130-132. De inventaris van de bezittingen die Karel V meenam naar Yuste is onder meer gepubliceerd in: Pinchart 1856 (B).
5 Zie noot 73.
6 Bijvoorbeeld zichtbaar in een van de illuminaties van de gebroeders Limburg in de *Très riches heures du Duc de Berry*. Zie onder andere: DaCosta Kaufmann 1988, p. 11-12; Baudouin, Colman & Goethals 1988, p. 20-28.
7 Over het ceremoniële gebruik van wandtapijten en hun politieke functie verscheen onlangs een uitvoerige studie: Brassat 1992. Daarnaast: Horn 1989, passim.
8 Zie over de Habsburgse kunstkabinetten onder andere: Schlosser 1978 (eerste druk 1908); Scheicher 1979; Eisler 1983, p. 125-177; Impey & MacGregor 1985.
9 Brussel 1977 (B), p. 122.
10 Zie bijvoorbeeld het door hem getekende betalingsbewijs, gepubliceerd in: Pinchart 1856A, p. 132-133.
11 Duverger 1972, p. 718.
12 Hedicke 1904, p. 279.
13 Duverger, Onghena & Van Daalen 1953, passim.
14 Het volgende is gebaseerd op: Duverger 1982; Warnke 1986.
15 Dit blijkt onder meer uit de levensbeschrijvingen van Vasari en Van Mander. Zie bijvoorbeeld: Miedema 1981, p. 251-279; Miedema 1984, p. 109-122.
16 Van Mander 1604, fol. 224v-225r, 230v-231v.
17 De omvangrijke inventaris van de bezittingen van Margareta van Oostenrijk is gepubliceerd in: Michelant 1870. Zie ook: Soenen 1991, p. 190-194.
18 Bijvoorbeeld in 1536, zie: Rekenkamer van Rijsel, B.3358, fol 246r; Finot 1872-1906, deel 7, p. 323; Duverger 1972, p. 717.
19 Over de bouwgeschiedenis van het paleis te Brussel, zie: Saintenoy 1932-1935: Eisler 1983, p. 67-75, 115-119; Meischke & Van Tyghem 1987, p. 146-154; Smolar-Meynart 1991; De Jonge 1991 (A); De Jonge 1991 (B).
20 Zie onder andere: Schneebalg-Perelman 1982, waarin de 'Jachten' overigens later dan gebruikelijk worden gedateerd en het ontwerp

op naam wordt gesteld van Pieter Coecke van Aelst en Frans Borreman. Hierover ontstond een discussie met Delmarcel, die vasthield aan de traditionele datering en de – op Van Mander teruggaande – toeschrijving aan Orley. Zie: Delmarcel 1984 en Schneebalg-Perelman 1986. Onlangs wist Delmarcel overtuigend aan te tonen dat Schneebalg-Perelman het bij het verkeerde eind had, zie: Delmarcel 1991. Over Bernard van Orley als ontwerper van wandtapijten, zie: Ainsworth 1986.

21 Lefèvre 1945, p. 137-138, 140-141; Helbig & Vanden Bemden 1974, p. 67-99; Brussel 1975 (B), cat. 61, 62 en 68; Van den Boogert 1992, p. 63-66.

22 Over Jan Cornelisz. Vermeyen, zie: Horn 1989.

23 Over Pieter Coecke van Aelst, zie: Marlier 1966; Duverger 1972, p. 718-719; Halbturn 1981; Schneebalg-Perelman 1982.

24 Rekenkamer van Brabant, 4227, fol. 217r. Zie: Schneebalg-Perelman 1982, p. 278. Daarnaast: Eisler 1983, p. 75-76.

25 Rekenkamer van Brabant, 4228, fol. 147v-148r, 225v; Acquits, 1106. Zie: Duverger 1972, p. 718; Schneebalg-Perelman 1982, p. 278-280.

26 Lefèvre 1945, p. 140; Helbig & Vanden Bemden 1974, p. 125; Van den Boogert 1992, p. 67-69.

27 Finot 1872-1906, deel 7, passim; Duverger 1972, p. 718-719. Simon van den Noevele brengt in 1553 een schildering aan op een muur in het Brusselse paleis, zie: Rekenkamer van Brabant, 4241, fol. 256v. Voorts worden nog genoemd de schilders Gheerardt de Payge, die in 1540 onder meer een trap in het paleis beschildert 'op zyn anticqs' (idem, 4228, fol. 147r), Hubrecht Philips, die in hetzelfde jaar een partij schilderijen maakt voor de nieuwe kamer van Maria van Hongarije boven de galerij (idem, 4228, fol. 147v), en Gillis van Eyghem, die in dat jaar samen met De Payge schilderingen aanbrengt in de galerij en de vertrekken op de bovenste verdieping (idem, 4228, fol. 227v). Na de dood van Van Eyghem blijft zijn weduwe in de jaren vijftig schilderwerk in het paleis uitvoeren, vooral in de vertrekken van Maria van Hongarije en Eleonora van Oostenrijk en het huis van Karel V in de Warande (idem, 4240, fol. 167v; 4241, fol. 149v, 174r).

28 Duverger 1972, p. 719. Over Michiel Coxcie is geen goede monografie voorhanden. In de *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen* verschijnt dezer dagen de congresbundel 'Michiel Coxcie 1499-1592'. Hierin is onder meer een bio- en bibliografisch overzicht opgenomen. In mijn bijdrage 'Michiel Coxcie, hofschilder in dienst van het Habsburgse huis' worden enkele nieuwe documenten betreffende Coxcie's hofkunstenaarschap gepubliceerd. In 1587 suggereert Coxcie in een rekest dat hij reeds in 1540 bij Karel V in dienst was, hetgeen onwaarschijnlijk moet worden geacht gezien de titel die hij ten tijde van Karel V voerde.

29 Lefèvre 1945, p. 138-143; Helbig & Vanden Bemden 1974, p. 99-130; Brussel 1975 (B), cat. 63-70; Van den Boogert 1992, p. 66-72.

30 Rose 1963.

31 Pinchart 1856 (A), p. 141; Beer 1891, p. CLXIV; Brans 1959, p. 82-87; Ollero Butler 1975. Maria van Hongarije nam behalve de 'David onthoofdt Goliath' een 'Tantalus' en een 'Christus op de Olijfberg' van Coxcie mee naar Spanje. Karel V liet naar Yuste overbrengen: een 'Kruisdraging', een 'Kruisiging', een 'Mater Dolorosa' (bevestigd aan een 'Geseling van Christus' door Titiaan) en een 'Kruisdragende Christus' (cat. 225; bevestigd aan een 'Mater Dolorosa' door Titiaan). Zie: Pinchart 1856 (B), p. 226-228.

32 Pinchart 1856 (A), p. 132-133; Rekenkamer van Rijsel, B.2482, fol. 321r, zie: Finot 1872-1906, deel 5, p. 154. Over deze ontwerpen, zie: Steppe 1968, p. 758-762. Maria van Hongarije nam in 1556 negen geschilderde doeken met hetzelfde onderwerp en enkele papieren patronen die met deze serie verband hielden, mee naar Spanje.

33 Pinchart 1856 (A), p. 139-141; Beer 1891, p. CLXIII-CLXIV; Duverger 1972, p. 719-720.

34 Over Titiaan en Karel V, zie: Von Einem 1960; Wethey 1969-1975, passim, vooral deel 1, p. 21-39, deel 2, p. 18-22, 35-45. Voor de portretten van Titiaan in bezit van Maria van Hongarije, zie: Wethey 1969-1975, deel 2, p. 87-90, 111-112, 117, 190, 191, 193, 198-199, 202-203.

35 Over Antonis Mor van Dashorst, zie: De Meyere 1978, p. 129-150; Groeneveld 1981; Amsterdam 1986, deel 2, p. 334; Woodall 1989.

36 Over Antoon Perrenot de Granvelle, zie onder andere: Piquard 1947-1948; Van Durme 1953; Meijer 1988, p. 153-155.

37 Pinchart 1856 (A), p. 140; Beer 1891, p. CLXIV. Zie over dit portret ook: Brussel 1991 (B), p. 118-125 en cat. 2.

38 Wethey 1969-1975, deel 3, p. 61-62, 156-160.

39 Wethey 1969-1975, deel 1, p. 119-120.

40 Bierens de Haan 1948, p. 6-9.

41 Bierens de Haan 1948, p. 117-120; Wethey 1969-1975, deel 1, p. 165-167.

42 Zie de beschrijvingen van de paleiskapel te Binche in 1549: Calvete de Estrella, ed. 1873-1884, deel 3, p. 83; Alvarez 1964, p. 95-96. Voorts: Van Even 1870, p. 38-41; Sulzberger 1963; Duverger 1972, p. 720.

43 Parmentier 1926.

44 Duverger 1954.

45 Over Jan Mone, zie: Hensler 1923; Saintenoy 1931; Roggen 1953; Duverger, Onghena & Van Daalen 1953; Eisler 1983, p. 78-83.

46 Over Jacques Dubroeucq, zie: Hedicke 1904; Wellens 1962; Duverger 1972, p. 721-723; Mons 1985.

47 Pinchart 1856A, p. 139; Beer 1891, p. CLXIII; Duverger 1972, p. 723.

48 Over Colijn de Nole, zie: Casteels 1961, p. 69-85; Amsterdam 1986, deel 2, p. 300-302.

49 Over Leone Leoni, zie: Plon 1887. Hierin is de omvangrijke correspondentie opgenomen die Leoni met onder anderen Granvelle en Ferrante Gonzaga voerde. Deze brieven bieden een schat aan informatie over het mecenaat van de Habsburgers in de zestiende eeuw.

50 Haskell & Penny 1982, p. 1-6.

51 Plon 1887, p. 48; Duverger 1972, p. 723; Debergh 1990, p. 84-85.

52 Over Luca Lancia, zie: Hedicke 1904, passim; Duverger 1972, p. 722; Debergh 1985; Debergh 1990.

53 Rekenkamer van Rijsel, B.2516, fol. 237v. Zie: Finot 1872-1906, deel 5, p. 185.

54 Over de bouw en de decoratie van de paleizen van Maria van Hongarije te Binche en Mariemont zijn de belangrijkste archivalia gepubliceerd in: Hedicke 1904. Zie daarnaast onder andere: Lejeune 1887; Devreux 1935-1936; Wellens 1962; Duverger 1972, p. 721-722; Debergh 1985; Capouillez 1985, p. 177-190; Dumon 1985.

55 Van de feesten te Binche in 1549 werden door verscheidene aanwezigen verslagen geschreven. De belangrijkste twee zijn die van Juan Christoval Calvete de Estrella en Vicente Alvarez, twee Spaanse hovelingen die in het gevolg van prins Philips meereisden. Zie: Calvete de Estrella, ed. 1873-1884, deel 3, p. 81-153; Alvarez 1964, p. 90-110. Over de feesten te Binche, zie daarnaast: Devoto 1960; Heartz 1960; Glotz 1985; Dumon 1985.

56 Van de Put & Popham 1939-1940.

57 Zie het treurige relaas in: Guicciardini-Montanus 1612, p. 363a-364a. Men ondernam in 1556 nog een vergeefse poging om de fresco's van Michiel Coxcie in de galerij op de bovenverdieping te behouden, zie: Hedicke 1904, p. 271.

58 Zie: Finot 1872-1906, deel 5 en 7, passim; Duverger 1972, p. 724.

59 Onder andere tussen 1531 en 1539: Rekenkamer van Rijsel, B.3339, B.3355-B.3360. Zie: Finot 1872-1906, deel 7, p. 243, 303, 310-311, 316-317, 322-323, 330-331, 335, 337-338.

60 Rekenkamer van Rijsel, B.3357-B.3358. Zie: Finot 1872-1906, deel 7, p. 317, 322.

61 Rekenkamer van Rijsel, B.3357, B.3360. Zie: Finot 1872-1906, deel 7, p. 317, 338.

62 Rekenkamer van Rijsel, B.3360. Zie: Finot 1872-1906, deel 7, p. 335.

63 Zie onder andere: Hayward 1976, p. 104-108, 281-288; Baudouin, Colman & Goethals 1988, p. 25-26; Antwerpen 1988-1989.

64 Brussel 1977 (B), p. 110-111. De ivoren zoutvaten waren niet, zoals Dürer meende, afkomstig uit Indië, maar werden aan de Afrikaanse westkust vervaardigd, zie: Bassani & Fagg 1988.

65 Beer 1891, p. CLVIII-CLXIII. Over de wandtapijten van Maria van Hongarije bestaat geen monografie. In enkele recente tentoonstellingscatalogi wordt er summier aandacht aan besteed: New York 1991-1992; Mechelen-München-Amsterdam 1993. Zie ook de recensie van de catalogus uit New York: Buchanan 1992. In het Brusselse paleis bevond zich ook een groot aantal, veelal wat oudere wandtapijten die toebehoorden aan Karel V, zie: Saintenoy 1921 en Soenen 1991, p. 193-199. Deze laat ik, evenals de tapijten die Maria erfde van Margareta van Oostenrijk, hier buiten beschouwing.

66 Zie noot 55.

67 Beer 1891, p. CLVIII, CLIX, CLXI, CLXII, nr. 2, 12, 34, 37, 41, 42.

68 Beer 1891, p. CLIX, CLXI, nr. 12, 41.

69 Beer 1891, p. CLVIII, nr. 4, 6. Over het ontstaan van de groteskendecoraties, zie: Dacos 1969.

70 Beer 1891, p. CLVIII, CLX, CLXI, nr. 3, 5, 7, 8, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 35, 36.

71 Beer 1891, p. CLVIII-CLXII, nr. 1, 10, 21, 22, 26, 27, 28, 38, 39, 43.

72 Rekenkamer van Rijsel, B.3357, fol. 186r ('Hercules'; niet in Finot); B.3360, fol. 120r (verdures; Finot, deel 7, p. 335); B.3361, fol. 300v ('Paris'; Finot, deel 7, p. 343); B.3339, nr. 113171 ('Zeven Hoofdzonden'; Finot, deel 7, p. 243); B.3339, nr. 113169 ('Scipio'; Finot, deel 7, p. 243); B.3339, nr. 113164 ('Tobias'; niet in Finot, zie: Duverger 1972, p. 724; Buchanan 1992, p. 382); B.3339, nr. 113173 ('Vertumnus en Pomona'; Finot, deel 7, p. 243). In 1548 wordt een 'Vertumnus-en-Pomona'-serie genoemd, door Maria van Hongarije aangekocht van Georges Weseler, in het contract met Willem de Pannemaker over het weven van de 'Tunis'-serie, zie: Horn 1989, p. 349. Het belangrijke eerstgenoemde document is bij mijn weten niet eerder gepubliceerd. De tekst luidt: 'A Guillaume der moyen tapissier demeurant a bruxelles la somme de milcincqcens douze livres (...) pour douze pieces de tapisseries contenans lhistoire de hercles a cincq aulnes de large et vi aulnes de loing (...)'. Gezien de afmetingen gaat het om de twaalfdelige 'Hercules'-serie die ook in de inventaris van 1556 wordt vermeld (zie noot 70, nr. 3). Hiervan bleven te Madrid zes 'Hercules'-tapijten bewaard, met een weversmerk toegeschreven aan Jan Ghieteels, die eveneens aan deze afmetingen (5 x 6 el) beantwoorden. Van de 'Scipio'-serie is bekend, dat de editio princeps in 1532-1535 naar ontwerp van Giulio Romano werd vervaardigd voor Frans I.

73 Madrid 1986, series: 15 IV; 16 I-VIII; 22 I-IV; 23 I-VI; 24 I-VII; 25 I-IV; 26 I-VII; 32 I-V; 34 I-VI; 41 I-VI; 116 I-VII; 137 I-II. In de catalogus van Paulina Junquera de Vega en Concha Herrero Carretero zijn niet altijd alle beschikbare gegevens met elkaar in verband gebracht. Zo wordt noch bij het 'Coriolanus'-tapijt, noch bij de 'Vertumnus en Pomona'-serie (waarvan het Patrimonio Nacional drie incomplete sets bezit) vermeld dat Maria van Hongarije series met deze onderwerpen bezat. De beschrijvingen van Binche uit 1549 lijken niet als bron te zijn gebruikt, evenmin als de archiefgegevens uit Rijsel, gezien onder meer de gegeven datering 'omstreeks 1550' van de 'Zeven Hoofdzonden'-serie: deze tapijten hingen in 1549 in de Grote Zaal te Binche en werden reeds in 1544 aangekocht (zie noot 72). De series 'grotesken'-tapijten van het Patrimonio Nacional (series 30 I-X en 31 I-IV) kunnen, hoewel dit niet in de catalogus (Madrid 1986) wordt vermeld, afkomstig zijn uit het bezit van Maria van Hongarije. De zestiende-eeuwse verdures die het Patrimonio Nacional bezit en die voor een deel uit het bezit van Maria van Hongarije komen, zijn helaas niet in de catalogus opgenomen. Voor de identificatie van de wever van de 'Aeneas'-serie, zie: Delmarcel & Dumortier 1986, p. 54.

74 Zie bijvoorbeeld: Halbturn 1981. Ook het ontwerp voor de 'Josua'-serie, waarvan Frans I in 1538 de editio princeps kocht en waarvan Karel V in 1544 een achtdelige set kocht van de Brusselse tapissier Jan Dermoyen (nu in het Kunsthistorisches Museum te Wenen), wordt algemeen aan Coecke toegeschreven.

75 Over Giulio Romano, zie: Hartt 1958; Eisler 1983, passim; Mantua 1989. Zie over diens ontwerpen voor wandtapijten onder andere: Delmarcel 1989. Op de toeschrijving van de 'Hercules'-serie hoop ik in een afzonderlijke publikatie nader in te gaan.

76 Over Vincidor en de tapijtkunst, zie: Dacos 1980.

77 Voor de door deze Baptista gekeurde schouwen, zie noot 25. Over het aandeel van Baptista en andere Italianen in de Brusselse wandtapijtindustrie, zie: Delmarcel 1989, vooral p. 190-191.

78 Over de kartons van Rafael, zie: Shearman 1972.

79 Zie noot 32.

80 Horn 1989, passim. Voor de contracten met Jan Cornelisz. Vermeyen en Willem de Pannemaker, zie p. 344-345 en p. 348-351.

81 Steppe 1968, p. 748-754.

82 Zie bijvoorbeeld: Wauters 1878, p. 133-158; Van Ysselstein 1969, p. 90-93.

83 Bijvoorbeeld in: Duverger 1972, p. 715-716. Over renaissance-kunst in Hongarije ten tijde van koning Matthias Corvinus, zie: Balogh 1975; Schallaburg 1982.

BIBLIOGRAFIE

Gebruikte afkortingen

Allen *Opus epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami*, 12 delen, P.S. Allen, H.M. Allen, H.W. Garrod (ed.), Oxford 1906-1958
ASD *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, deel I-... Amsterdam-New York-Oxford 1969-...
BRN *Bibliotheca Reformatoria Neerlandica*, 10 delen, F. Pijper, S. Cramer (ed.). 's-Gravenhage 1903-1913
CDI *Corpus documentorum inquisitionis haereticae pravitatis neerlandicae*, 5 delen, P. Fredericq (ed.), 's-Gravenhage 1899-1902
CWE *Collected Works of Erasmus*, deel I-... Toronto-Buffalo-Londen 1974-...
LB *Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia emendatiora et auctiora*, 10 delen, Leiden (Lugduni Batavorum) 1703-1706 (herdruk Hildesheim 1961-1962)
NK W. Nijhoff, M.E. Kronenberg (ed.), *Nederlandsche bibliografie van 1500-1540*, 3 delen, 's-Gravenhage 1923-1971
WA *Luthers Werke. Kritische Gesammtausgabe [Abteilung Schriften]*, I-... Weimar 1883-... (herdruk Graz, 1964-...)
WA BR *Luthers Werke. Kritische Gesammtausgabe, Abteilung Briefe*, 15 delen, Weimar 1930-1978 (herdruk Graz 1969-...)
WA TR *Luthers Werke. Kritische Gesammtausgabe, Abteilung Tischreden*, 6 delen, Weimar 1912-1921

Aalst 1973, *Dirk Martens. 1473-1973*, tentoonstellingscatalogus Stedelijk Museum – Oud Hospitaal.
Maryan Wynn Ainsworth, *Bernart van Orley as a designer of tapestry*, Ann Arbor 1986.
W. Jappe Alberts (ed.), *Die wonderlijcke oorloghen van Keyser Maximiliaen*, Groningen-Djakarta 1957.
W. Jappe Alberts, P.A.M. Geurts, A.E.M. Janssen, P.J. Meij e.a., *Geschiedenis van Gelderland 1492-1795*, 2 delen, Zutphen 1975.
Vicente Alvarez, *Relation du beau voyage que fit aux Pays-Bas, en 1548, le prince Philippe d'Espagne, Notre Seigneur ...*, vertaald en bezorgd door M.-T. Dovillée, Brussel 1964.
Amsterdam 1955, *De Triomf van het Maniërisme. De Europese stijl van Michelangelo tot El Greco*, tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum.
Amsterdam 1972, *Vorstenportretten uit de eerste helft van de 16de eeuw. Houtsneden als propaganda*, tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum.
Amsterdam 1973, Jaap Leeuwenberg & Willy Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum, catalogus*, 's-Gravenhage-Amsterdam 1973.
Amsterdam 1976, P.J.J. van Thiel e.a., *Alle schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam*, Amsterdam-Haarlem 1976.
Amsterdam 1978, K.G. Boon, *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, 2 delen, 's-Gravenhage 1978 (Catalogus van de Nederlandse Tekeningen in het Rijksmuseum te Amsterdam, 2).
Amsterdam 1986, *Kunst voor de Beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, 2 delen, 's-Gravenhage 1986, tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum.
Amsterdam 1988, Marijnke de Jong & Irene de Groot, *Ornamentprenten in het Rijksprentenkabinet. I. 15de & 16de eeuw*, 's-Gravenhage 1988.
G. de Andres, *Catalogo de los codices griegos del Escurial*, deel 3, Madrid 1967.
G. de Andres, *El primer catalogo de manuscritos de el Escurial (1572). Homenaje a Federico Navarro*, Madrid 1973.
G. de Andres, *De Koningen-Bibliofielen*, Brussel 1985, tentoonstellingscatalogus Koninklijke Bibliotheek Albert I.
Hans Ankwicz-Kleehoven, *Der Wiener Humanist Johannes Cuspinian, Gelehrter und Diplomat zur Zeit Kaiser Maximilian I.*, Graz-Keulen 1959.
Guillermo Antolin, *Catalogo de los codices latinos ... del Escurial*, deel 4, Madrid 1916.
Antwerpen 1955, *Antwerpens Gouden Eeuw. Kunst en kultuur ten tijde van Plantin*, tentoonstellingscatalogus Stedelijke Feestzaal.
Antwerpen 1963, *Muziekdrukken van de zestiende eeuw*, tentoonstellingscatalogus Museum Plantin-Moretus.
Antwerpen 1988, Erik Vandamme e.a., *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Catalogus Schilderkunst. Oude Meesters*, Antwerpen 1988.
Antwerpen 1988-1989, *Zilver uit de Gouden Eeuw van Antwerpen*, tentoonstellingscatalogus Rockoxhuis.
Augsburg 1980, *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, 2 delen, tentoonstellingscatalogus Zeughaus & Rathaus.
C. Augustijn, 'Godsdienst in de zestiende eeuw', in: *Ketters en papen onder Filips II: het godsdienstig leven in de tweede helft van de zestiende eeuw*, 's-Gravenhage 1986, tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Het Catharijneconvent Utrecht, p. 26-40.
C. Augustijn, 'Anabaptisme in de Nederlanden', *Doopsgezinde bijdragen*, 12-13, 1987, p. 13-28.
C. Augustijn, 'Die Ketzerverfolgungen in den Niederlanden von 1520 bis 1545', in: Silvana Seidel Menchi, Hans Rudolf Guggisberg & Bernd Moeller (ed.), *Ketzerverfolgung im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, gepubliceerd in: *Wolfenbütteler Forschungen*, 51, 1992, p. 49-63.
M. Baelde, 'Financiële politiek en domaniale evolutie in de Nederlanden', *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 73, 1963, p. 14-33.
M. Baelde, *De collaterale raden ten tijde van Karel V en Filips II (1531-1578). Bijdrage tot de geschiedenis van de centrale instellingen in de zestiende eeuw*, Brussel 1965.
M. Baelde, 'Edellieden en juristen in het centrale bestuur der zestiende-eeuwse Nederlanden (1531-1578)', *Tijdschrift voor geschiedenis*, 80, 1967, p. 39-51.
M. Baelde, 'De Nederlanden van Spaanse erfopvolging tot Beeldenstorm, 1506-1566', in: Schöffer, Van der Wee & Bornewasser 1978, p. 38-101.
C.L. van Balen, *De Blijde Inkomst der Renaissance in de Nederlanden*, Leiden 1930 (2de druk).
Jolán Balogh, *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst*, Graz 1975.
J.D. Bangs, *Cornelis Engebrechtsz.'s Leiden. Studies in Cultural History*, Assen 1979.
L.T. Barrois, *Bibliothèque Prototypographique*, Parijs 1830.
Ezio Bassani & William B. Fagg, *Africa and the Renaissance: art in ivory*, New York-München 1988.
Marcel Bataillon, 'Philippe Galle et Arias Montano. Materiaux pour l'iconographie des savants de la Renaissance', *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, 2, 1942, p. 132-160.
Gustav Bauch, 'Dr. Johann Henckel, der Hofprediger der Königin Maria von Ungarn', *Ungarische Revue*, 4, 1884, p. 599-627.
Piet Baudouin, Pierre Colman & Dorsan Goethals, *Edelsmeedkunst in Belgie. Profaan zilver XVIde-XVIIde-XVIIIde Eeuw*, Tielt 1988.
Wilhelm Bauer (ed.), *Die Korrespondenz Ferdinands I. I: Familienkorrespondenz bis 1526*, Wenen 1912 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 11).
Wilhelm Bauer & Robert Lacroix (ed.), *Die Korrespondenz Ferdinands I. II: Familienkorrespondenz 1527-1530*, 2 delen, Wenen 1937-1938 (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 30-31).
W. Bax, *Het protestantisme in het bisdom Luik en vooral te Maastricht, 1505-1557*, 's-Gravenhage 1937.
E.J.A. van Beek, H. Jacobi & M. Scharloo, *Klinkende munt. Geschiedenis van het geld in de Lage Landen*, Amsterdam-Brussel 1985.
R. Beer, 'Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivo General zu Simancas', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 12, 1891, p. XCI-CCIV.
N. Beets, 'Dirick Jacobsz. Vellert, schilder van Antwerpen I' *Onze Kunst*, 10, 1906, p. 137-153.
N. Beets, 'Een godsdienstige allegorie door Barent van Orley', *Oud-Holland*, 49, 1932, p. 129-137.
Otto Benesch, 'Jan Vermeyen als Bildnismaler', *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 6, 1929, p. 204-215.
O. Berckmans, 'Mariembourg et Philippeville, villes neuves et fortes de la Renaissance', *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, 1, 1977, p. 67-85.
Maria van Berge-Gerbaud, 'Some 'background' information', in: *Festschrift to Erik Fischer. European drawings from six centuries*, Kopenhagen 1990, p. 279-294.
J. Biemans, *Middelnederlandse Bijbelhandschriften*, Leiden 1984 (Corpus sacrae scripturae neerlandicae, medii aevi).
J.C.J. Bierens de Haan, *L'oeuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533-1578*, 's-Gravenhage 1948.
D. Bierens de Haan, *Het houtsnijwerk in Nederland tijdens de Gothiek en de Renaissance*, 's-Gravenhage 1921.
Peter G. Bietenholz, *Contemporaries of Erasmus: A biographical register of the Renaissance and Reformation*, 3 delen, Toronto etc. 1985-1987.
Elisabeth O. de Bièvre, 'Public order in the Low Countries', in: *L'Emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours 1986*, Parijs 1992, p. 285-292.
Simon Willem Bijl, *Erasmus in het Nederlands tot 1617*, Nieuwkoop 1978.
Ernst von Birk, 'Inventar der im Besitz des allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen niederländer Tapeten und Gobelins', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1, 1883, p. 213-248; 2, 1884, p. 167-220.
W.P. Blockmans, *Mobiliteit van cultuurdragers: zwaartepunten in de Bourgondische Nederlanden*, Zutphen 1981.
W.P. Blockmans, 'Finances publiques et inegalité sociale dans les Pays-Bas aux XIVe-XVIe siècles', in: *Genèse de l'état moderne*, Parijs 1987, p. 78-90.
W.P. Blockmans & J. van Herwaarden, 'De Nederlanden van 1493 tot 1555: binnenlandse en buitenlandse politiek. De regeringsperiode van Karel V 1515-1555', in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, deel 5, Haarlem 1980, p. 454-482.
W.P. Blockmans & W. Prevenier, *In de ban van Bourgondië*, 's-Gravenhage 1988.
Nicolaas van der Blom, 'Rotterdam and Erasmus', in: J. Sperna Weiland & W.Th.M. Frijhoff (red.), *Erasmus of Rotterdam: the man and the scholar*, Leiden 1988, p. 240-252.
Antoine Bodar, 'Erasmus en het geleerdenportret', in: Antoine Bodar, *Gezellin van de stilte*, Amsterdam 1992, p. 97-166.
Boedapest 1967, A. Pigler, *Museum der Bildenden Künste Budapest. Katalog der Galerie Alter Meister*, 2 delen, Boedapest 1967.
Boedapest 1971, Teréz Gerszi, *Netherlandish drawings in the Budapest Museum. Sixteenth-century drawings*, 2 delen, Amsterdam-New York 1971.
Boedapest 1988, *Periods in European decorative arts. Renaissance and Mannerism*, 2 delen, Boedapest 1988 (Museum voor Toegepaste Kunsten).
Boedapest 1990, *Royal palace and gothic statues of medieval Buda*, tentoonstellingscatalogus Historisch Museum Boedapest.
Boedapest 1992, *Das ungarische Nationalmuseum*, Boedapest 1992.
Franz M. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch: Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert*, Leipzig 1877.
C.F.C.G. Boissevain & C.M. Nigten, *De Grote- of Sint Jacobskerk van 's-Gravenhage*, Zwolle 1987.
Johannes Bolte, 'Königin Maria von Ungarn und die ihr zugeeigneten Lieder', *Zeitschrift für deutsches Althertum und deutsche Literatur*, 35, 1891, p. 435-439.
Bob C. van den Boogert, 'Habsburgs imperialisme en de verspreiding van renaissance-vormen in de Nederlanden: de vensters van Michiel Coxcie in de Sint-Goedele te Brussel'. *Oud Holland*, 106, 1992, p. 57-80.
Bob C. van den Boogert, 'Michiel Coxcie, hofschilder in dienst van het Habsburgse huis', in: *Michiel Coxcie 1499-1592. Congres Mechelen 1992* (te verschijnen in: *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*).
Ghislaine de Boom, *Marguerite d'Autriche-Savoie et la Pré-Renaissance*, Parijs-Brussel 1935.
Ghislaine de Boom, *Marie de Hongrie*, Brussel 1956.
K.G. Boon, 'Rondom Aertgen', in: *Miscellanea I.Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, p.55-60.
F. Boucher, *Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours*, Parijs 1965.
H.F. Bouchery, 'Des arcs triomphaux aux frontispices de livres', in: *Les Fêtes de la Renaissance I*, Parijs 1956, p. 431-442.
Karl Brandi, *Keizer Karel V. Vorming en lot van een persoonlijkheid en van een wereldrijk*, vertaald uit het Duits door N.B. Tenhaeff, Amsterdam z.j.
Geraert Brandt, *Historie der Reformatie*, 4 delen, Amsterdam 1671-1704.
Jan V.L. Brans, *Vlaamse schilders in dienst der koningen van Spanje*, Leuven 1959 (Keurreeks van het Davidsfonds, 76).
Pierre de Bourdeille de Brantôme, *Les dames galantes*, Parijs 1955 (1ste druk 1666).
Wolfgang Brassat, *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlijn 1992.
F. Braudel, *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 2 delen, Parijs 1966 (2de druk).
H.R. de Breuk, 'Twee stukken betreffende de geschiedenis der kerkhervorming te IJsselstein', *Kerkhistorisch archief*, 2, 1859, p. 109-112.
Brou 1981, *Van Orley et les artistes de la cour de Marguerite d'Autriche*, tentoonstellingscatalogus Musée de l'Ain.
Johan Brouwer, *Johanna de Waanzinnige*, Amsterdam 1940.
J.-G. de Brouwère, 'La magnifique et somptueuse Pompe funèbre de Charles-Quint, 1558', *Annuaire de la Société Héraldique Luxembourgeoise*, 1950, p. 47-62.
Brugge 1962, *Het Gulden Vlies. Vijf eeuwen kunst en geschiedenis*, tentoonstellingscatalogus Stedelijk Museum voor Schone Kunsten.
A. Bruneel & R. Laurent, *Documents d'archives relatifs à Bruxelles*, Brussel 1983.
Brussel 1963, *De eeuw van Bruegel. De schilderkunst in België in de 16de eeuw*, tentoonstellingscatalogus Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.

Brussel 1972, *François-Joseph Fétis en het muziekleven van zijn tijd, 1784-1871*, tentoonstellingscatalogus Koninklijke Bibliotheek Albert I.
Brussel 1975 (A), *Zestiende-eeuwse drukkers in onze provincies*, tentoonstellingscatalogus Koninklijke Bibliotheek Albert I.
Brussel 1975 (B), *La Cathédrale Saint-Michel. Trésors d'art et d'histoire*, tentoonstellingscatalogus Sint-Michielskathedraal (gepubliceerd in: *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 53, 1975).
Brussel 1976, *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, tentoonstellingscatalogus Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis.
Brussel 1977 (A), *Karel de Stoute 1433-1477*, tentoonstellingscatalogus Koninklijke Bibliotheek Albert I.
Brussel 1977 (B), *Albrecht Dürer in de Nederlanden. Zijn reis (1520-1521) en invloed*, tentoonstellingscatalogus Paleis voor Schone Kunsten.
Brussel 1979, *Vijf jaar aanwinsten 1974-1978*, tentoonstellingscatalogus Koninklijke Bibliotheek Albert I.
Brussel 1984, *Willem de Zwijger 1533-1584*, tentoonstellingscatalogus Stedelijk Museum 'Broodhuis'.
Brussel 1985, *Luister van Spanje en de Belgische steden 1500-1700*, 2 delen, tentoonstellingscatalogus Paleis voor Schone Kunsten.
Brussel 1987 (A), *De Librije van Margareta van Oostenrijk*, tentoonstellingscatalogus Koninklijke Bibliotheek Albert I.
Brussel 1987 (B), *Schatten van het Gulden Vlies*, tentoonstellingscatalogus Paleis voor Schone Kunsten.
Brussel 1991 (A), *Stad in Vlaanderen. Cultuur en maatschappij 1477-1787*, tentoonstellingscatalogus Galerij van het Gemeentekrediet.
Brussel 1991 (B), *Portugal en Vlaanderen. Europa in het verschiet (1550-1680)*, tentoonstellingscatalogus Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.
Brussel 1991 (C), *Isabella van Portugal, Hertogin van Bourgondië, 1397-1471*, tentoonstellingscatalogus Koninklijke Bibliotheek Albert I.
Brussel 1992, *Kaarten van Amerika in de verzamelingen van de Koninklijke Bibliotheek Albert I*, tentoonstellingscatalogus Koninklijke Bibliotheek Albert I.
J. Bruyn, 'Twee St. Antonius-panelen en andere werken van Aertgen van Leyden', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 11, 1960, p. 36-119.
J. Bruyn, 'Een drieluik van Aertgen van Leyden', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1961, p. 113-126.
J. Bruyn, 'Over de betekenis van het werk van Jan van Scorel omstreeks 1539 voor oudere en jongere tijdgenoten (3)', *Oud Holland*, 98, 1984, p. 1-12.
J. Bruyn, 'Tekeningen uit de werkplaats van Pieter Coecke van Aelst voor een serie glasruitjes met de "Trionfi"', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 38, 1987, p. 73-86.
Iain Buchanan, 'Designers, weavers and entrepreneurs: sixteenth-century Flemish tapestries in the Patrimonio Nacional', *The Burlington Magazine*, 134, 1992, p. 380-384.
E. Buchin, *Le règne d'Erard de la Marck*, Luik-Parijs 1931.
F. Büttner, *Miniaturen aus dem späten Mittelalter*, Dassel 1973.
V. Bunyitay, R. Rapaics & I. Karácsonyi (ed.), *Monumenta ecclesiastica tempora innovatae in Hungaria religionis illustrantia I (1520-1529)*, Budapest 1902.
A.W. Byvanck & G.J. Hoogewerff, *Noord-Nederlandsche miniaturen in handschriften der 14de, 15de en 16de eeuwen*, 3 delen, 's-Gravenhage 1922-1925.
Vicente de Cadenas y Vicent, *Carlos de Habsburgo en Yuste*, Madrid 1990.
Juan Christoval Calvete de Estrella, *El Felicissimo Viaje d'el Muy Alto y Muy Poderoso Principe Don Phelippe ... desde España à sus tierras dela baxa Alemaña ...*, Antwerpen (Martin Nucio) 1552.
Juan Cristoval Calvete de Estrella, *Le très-heureux voyage fait par très-haut et très-puissant prince Don Philippe ...*, vertaald uit het Spaans door Jules Petit, 5 delen, Brussel 1873-1884 (Publications de la Société des Bibliophiles de Belgique, 7, 10, 11, 15 & 16).
G. Cammaert, 'De muziek aan het hof van Margaretha van Oostenrijk', *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 84, 1980, p. 76-95.
Ch.-A. Campan (ed.), *Mémoires de Francisco de Enzinas. Texte latin inédit avec la traduction française du XVIe siècle en regard (1543-1545)*, 2 delen, Brussel-'s-Gravenhage 1862-1863.
Marcel Capouillez, 'Historique et description des châteaux de Boussu, Binche et Mariemont', in: Mons 1985, p. 177-190.
J. Cartwright, *Christina of Denmark, Duchess of Milan and Lorraine, 1522-1590*, Londen 1913.
Marguerite Casteels, *De Beeldhouwers De Nole te Kamerijk, te Utrecht en te Antwerpen*, Brussel 1961.
***Census-catalogue** of manuscript sources of polyphonic music 1400-1550*, deel 2, Stuttgart 1982.
Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid 1987.
Fernando Checa, *Felippe II. Mecenas de las artes*, Madrid 1992.
K. Chesney, 'Notes on some treatises of devotion intended for Margaret of York', *Medium Aevum*, 19, 1950, p. 11-39.
E. Chmelarz, 'Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 4, 1886, p. 289-319.
A. Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du XVIe siècle*, Parijs 1959.
Paul Clemen, 'Lancelot Blondeel und die Anfänge der Renaissance in Brügge', in: *Belgische Kunstdenkmäler*, 2 delen, München 1923, deel 2, p. 1-40.
J.J. Cobben, *De opvattingen van Johannes Wier over bezetenheid, hekserij en magie*, Assen 1960.
E. Cockx-Indestege & G. Glorieux, 'Instel, verclaers en de ampliatie ... nopende den hooghbailliu te Ghendt ...', in: *Belgica typographica 1541-1600*, deel 1, Nieuwkoop 1968.
Georgius Coelestinus, *Historia comitiorum anno MDXXX Augustae celebratorum*, Frankfurt 1577.
Suzanne Collon-Gevaert, *Histoire des arts du métal en Belgique*, 2 delen, Brussel 1951 (Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, 7).
Suzanne Collon-Gevaert, 'Apropos d'un portrait d'Erard de la Marck', *Bulletin du Vieux-Liège*, 8, 1974, p. 349-353.
C. Coppens, 'Vita mortalium viglia. Aantekeningen rond Viglius en het boek', *Gulden Passer*, 68, 1990, p. 89-104.
A. Corbet, 'L'Entrée du Prince Philippe à Anvers en 1549', in: Jacquot 1960, p. 307-310.
H.P. Coster, 'Het koperen hek voor het altaar van St. Maarten in den Dom te Utrecht', *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, 2de serie, 2, 1909, p. 196-218.
J. Craeybeckx, 'De organisatie en de konvooiering van de koopvaardijvloot op het einde van de regering van Karel V', *Bijdragen voor de Geschiedenis der Nederlanden*, 3, 1949, p. 179-209.
Katherine Crawford Luber, 'Albrecht Dürer's Maximilian portraits: an investigation of versions', *Master Drawings*, 29, 1991, p. 30-47.
Nicole Dacos, *Les peintres belges à Rome au XVIe siècle*, Brussel-Rome 1964 (Études d'histoire de l'art, publiées par l'Institut Historique Belge de Rome, 1).
Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londen-Leiden 1969 (Studies of the Warburg Institute, 31).
Nicole Dacos, 'Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas', in: *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Brussel-Rome 1980, p. 61-97.
Nicole Dacos, 'Raphaël et les Pays-Bas. L'École de Bruxelles', in: *Studi zu Raffaello. Atti del congresso internazionale di studi. Urbino, Firenze 1984*, Urbino 1987, p. 611-623.
Nicole Dacos, 'Jan Cornelisz. Vermeyen, Martin van Heemskerck, Herman Posthumus. À propos de deux livres récents', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 60, 1991, p. 99-113.
Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago 1988.
Lisette Danckaert, *Bruxelles cinq siècles de cartographie*, Tielt-Knokke 1989.
David P. Daniel, 'Piety, politics and perversion: noblewomen in reformation Hungary', in: Sherrin Marshall (ed.), *Women in Reformation and Counter-Reformation Europe: private and public worlds*, Bloomington-Indianapolis 1989, p. 68-88.
Jacques Debergh, 'Échos de l'Antiquité Romaine dans l'oeuvre de Jacques Du Broeucq', in: Mons 1985, p. 125-144.
Jacques Debergh, 'Luc Lange 'molleur en plattre' actif en Hainaut entre 1550 et 1553', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 59, 1990, p. 75-90.
Johan Decavele, *De dageraad van de Reformatie in Vlaanderen*, 2 delen, Brussel 1975.
Johan Decavele, 'Vroege reformatorische bedrijvigheid in de grote Nederlandse steden: Claes van der Elst te Brussel, Antwerpen, Amsterdam en Leiden (1524-1528)', *Nederlands archief voor kerkgeschiedenis*, 70, 1990, p. 13-29.
Johan Decavele (red.), *Keizer tussen stropdragers. Karel V 1500-1558*, Leuven 1990.
R. Degryse, 'De konvooiering van de Vlaamse visschersvloot in de 15de en de 16de eeuw', *Bijdragen voor de Geschiedenis der Nederlanden*, 2, 1948, p. 1-25.
Guy Delmarcel, *Tapisseries anciennes d'Enghien*, Mons 1980.
Guy Delmarcel, 'Les tapisseries des Chasses de Maximilien: rêve et réalité', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 53, 1984, p. 119-128.
Guy Delmarcel, 'Fructus Belli: Brusselse wandtapijten en Italiaanse Renaissance bij de Gonzaga's', *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, 60, 1989, p. 159-201.
Guy Delmarcel, 'À propos de deux tentures de tapisseries bruxelloises d'après Bernard van Orley', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 60, 1991, p. 121-123.
Guy Delmarcel, 'De Passietapijten van Margareta van Oostenrijk (ca. 1518-1524). Nieuwe gegevens en documenten', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 61, 1992, p. 127-160.
Guy Delmarcel & Claire Dumortier, 'Cornelis de Ronde, wandtapijtwever te Brussel (+1569)', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 55, 1986, p. 41-67.
A. Delmonte, *De gouden Benelux. Repertorium van de gouden munten geslagen in het gebied van de voormalige Nederlanden*, Amsterdam 1964.
A. Delmonte, *De zilveren Benelux. Hele – halve – kwart daalders en noodmunten geslagen in het gebied van de voormalige Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden*, Amsterdam 1967.
Godelieve Denhaene, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Antwerpen 1990.
J. Destrée, 'La coupe de la ville de Veere de 1546', *Oud Holland*, 49, 1932, p. 97-113.
Luc Devliegher, 'Het beeld van Keizer Karel in het Brugs Gruuthusemuseum', *Handelingen van het genootschap voor geschiedenis 'Société d'Émulation' te Brugge*, 97, 1960, p. 240-241.
Luc Devliegher, *De Keizer Karel-schouw van het Brugse Vrije*, Tielt 1987 (Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, 10).
Daniel Devoto, 'Folklore et politique au Château Ténébreux', in: Jacquot 1960, p. 311-328.
E. Devreux, 'Les châteaux de Binche', *Annales du Cercle Archéologique de Mons*, 34, 1935-1936, p. 3-21.
G.C.M. van Dijck, *De Bossche Optimaten. Geschiedenis van de Illustre Lieve Vrouwebroederschap te 's-Hertogenbosch, 1318-1973*, Tilburg 1973 (Bijdragen tot de Geschiedenis van het Zuiden van Nederland, 27).
R.E. van Ditzhuyzen, 'Cornelius Duplicius de Schepper (Scepperus) lid van de Raad van State, 1538-1555', in: *Raad van State 450 jaar*, 's-Gravenhage 1981, p. 37-46.
C. Dodgson, 'Eine Gruppe von Holzschnitt-porträts Karls V. um die Zeit der Kaiserwahl', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 25, 1904, p. 238-244.
S. Domanovszky, 'Elekes, Lajos: Királyi és föúri udvar', in: *Magyar Müvelödéstörténet II. Magyar renaissance*, z.pl., z.j..
Alastair Duke, 'Van 'sacramentsschenderen', 'sacramentisten' en 'die van de bont'', *Doopsgezinde bijdragen*, 15, 1989, p. 129-134.
Alastair Duke, *Reformation and Revolt in the Low Countries*, Londen-Ronceverte 1990.
Pierre Dumon, *Binche 1549. De blijde intrede van prins Filips, toekomstig koning van Spanje*, Brussel 1985.
Albert Dunning, 'Een 'tombeau musical' voor Erasmus', *Mens en melodie*, 24, 1969 (A), p. 368-370.
Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480-1555*, Utrecht 1969 (B).
M. van Durme, *Antoon Perrenot, bisschop van Atrecht, kardinaal van Granvelle, minister van Karel V en Philips II, 1517-1586*, Brussel 1953.
M. van Durme & A. Delva, 'Maria van Hongarije', in: *Nationaal biografisch woordenboek*, deel 13, Brussel 1990, p. 523-543.
Jozef Duverger, 'Jacopo de' Barbari en Jan Gossart bij Filips van Bourgondië te Souburg (1515)', in: *Mélanges Hulin de Loo*, Brussel-Parijs 1931, p. 142-153.
Jozef Duverger, *Conrad Meyt (ca. 1480-1551)*, Gent 1934.
Jozef Duverger, *Bijdragen en documenten tot de kunstgeschiedenis. I. Bijdragen tot de studie der Renaissance in de Nederlanden. II. Vorstelijke grafmonumenten uit het begin der XVIe eeuw*, Antwerpen 1941.
Jozef Duverger, 'Kopieën van het 'Lam Gods'-retabel van Hubrecht en Jan van Eyck', *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 3, 1954, p. 50-68.
Jozef Duverger, 'Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, et la Renaissance', in: *Actes du 22e Congrès International d'Histoire de l'Art. Budapest 1969*, 2 delen, Parijs 1972, deel 1, p. 715-726.
Jozef Duverger, 'Lutherse predicatie te Brussel en het proces tegen een aantal kunstenaars (april-juni 1527)', *Wetenschappelijke tijdingen*, 36, 1977, p. 221-228.
Jozef Duverger, 'Margareta van Oostenrijk (1480-1530) en de Italiaanse Renaissance' in: *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Brussel-Rome 1980, p. 127-143.
Jozef Duverger, 'Het statuut van de zestiende-eeuwse hofkunstenaar in de Nederlanden', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 61-95.
J. Duverger, M.J. Onghena & P.K. van Daalen, *Nieuwe gegevens aangaande XVIde-eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen*, Brussel 1953 (Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 2).
Jozef Duverger & E. Roobaert, 'Lanceloot Blondeel (1498-1561). Zijn rol en betekenis', *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, 18, 1959-1960, p. 95-105.
L.L.M. Eekhout, *Het admiralenboek. De vlagofficieren van de Nederlandse marine, 1382-1991*, Amsterdam 1992 (Bijdragen tot de Nederlandse marinegeschiedenis, 6).
E. Egg & W. Pfaundler, *Kaiser Maximilian I. und Tirol*, Innsbruck 1992.
Herbert von Einem, 'Karl V. und Tizian', in: *Karl V. Der Kaiser und seine Zeit. Kölner Colloquium 1958*, Keulen 1960, p. 67-93.
William Eisler, *The impact of the emperor Charles V upon the visual arts*, Pennsylvania State University 1983 (dissertatie, deels gepubliceerd in: William Eisler, 'The impact of the emperor Charles V upon the Italian visual culture 1529-1533', *Arte Lombarda. Rivista di storia dell'arte*, nuova serie 1983-2, p. 93-110).

William Eisler, 'Patronage and diplomacy: the North Italian residences of the emperor Charles V', in: *Patronage, art and society in Renaissance Italy*, Oxford 1987, p. 269-282.
William Eisler, 'Celestial harmonies and Hapsburg rule: levels of meaning in a triumphal arch for Philip II in Antwerp, 1549', in: Wisch & Scott Munshower 1990, deel 1, p. 332-356.
Ernst Ludwig Enders (ed.), *Dr. Martin Luthers Briefwechsel*, deel 8, Stuttgart 1898.
Escorial 1986 (A), *Las Colecciones del Rey. Pintura y escultura. IV Centario del Monasterio de El Escorial*, tentoonstellingscatalogus Patrimonio Nacional.
Escorial 1986 (B), *Iglesia y Monarquía. La Liturgia. IV Centario del Monasterio de El Escorial*, tentoonstellingscatalogus Patrimonio National.
Essen 1988, *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*, Freren 1988, tentoonstellingscatalogus Villa Hügel.
Prince d'Essling & Eugène Müntz, *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes ...*, Parijs 1902.
Edward van Even, 'Mausolée de la famille Morillon, à Louvain. Un triptyque de Michel Coxie, de Malines', *Messager des sciences historiques ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique*, 1857, p. 269-284.
Edward van Even, *L'Ancienne École de Peinture de Louvain*, Brussel-Leuven 1870.
P. Fagel, *Zeven eeuwen Veere*, Middelburg 1983.
Marcello Fagiolo (red.), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Rome 1980.
P. Faider & M. Faider-Feytmans, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque publique de la ville de Mons*, Gent-Parijs 1931.
Molly Faries, 'Jan van Scorel, additional documents from the church records of Utrecht', *Oud Holland*, 85, 1970, p. 2-24.
M. Ferdinandy, *Magyarország romlása (1490-1526)*, Rome 1979.
Jules Finot, *Inventaire sommaire des Archives Départementales antérieures à 1790. Nord. Archives civiles – Série B. Chambres des Comptes de Lille*, 8 delen, Rijsel 1872-1906.
Florence-Parijs 1980-1981, *L'Époque de Lucas de Leyde et Pierre Bruegel. Dessins des anciens Pays-Bas. Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, Paris*, tentoonstellingscatalogus Istituto Universitario Olandese & Institut Néerlandais.
C.W. Fock, 'Victoria & Albert Museum, The Tapestry Collection; Gruuthusemuseum, Catalogus Zilver & Wandtapijten; Flemish and French Tapestries in Hungary; Schloß Halbturn, Tapisserien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst', *Oud Holland*, 97, 1983, p. 49-52.
J. Fógel, *II. Lajos udvartartása (1516-1526)*, Boedapest 1917.
Herman de la Fontaine Verwey, 'Pieter Coecke van Aelst en de uitgaven van Serlio's architectuurboek', *Het Boek*, 31, 1952-54, p. 251-270.
Herman de la Fontaine Verwey, 'Pieter Coecke van Aelst and the publication of Serlio's book on archtitecture', *Quaerendo. A quarterly journal from The Low Countries devoted to manuscripts and printed books*, 6, 1976, p. 166-194.
Wilhelm Fraknói, 'Henckel János, Mária Királyne udvari papja', in: *Értekezések, a történeti tudományok köréből*, Boedapest 1873, p. 1-31.
Wilhelm Fraknói, *Ungarn vor der Schlacht bei Mohács (1524-1526)*, Boedapest 1886.
Wilhelm Fraknói, *A magyar királyi kegyúri jog Szent Istvántól Mária Tereziáig*, Boedapest 1895.
Wilhelm Fraknói, *A Hunyadiak és Jagellók kora (1440-1526)*, Boedapest 1896.
Julius Frederichs, *De secte der Loïsten of Antwerpsche libertijnen (1525-1545): Eligius Pruystinck (Loy de Schaliedecker) en zijne aanhangers*, Gent-'s-Gravenhage 1891.
Walter Friedensburg (ed.), *Nuntiaturberichte aus Deutschland, 1533-1559. I: Nuntiaturen des Vergerio, 1533-1536*, Gotha 1892; *I/8: Nuntiatur des Verallo, 1545-1546*, Gotha 1898; *IV/2: Legation Aleanders, 1538-1539*, Gotha 1893.
Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, 14 delen, Berlijn-Leiden 1924-1937.
Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, 14 delen, Leiden-Brussel 1967-1976.
Rolf Fritz, *Die Gefäße aus Kokosnuß in Mitteleuropa. 1250-1800*, Mainz 1983.
Gaasbeek 1979, G. Renson & M. Casteels, *Het Kasteel-Museum van Gaasbeek*, Lennik 1979.
L.P. Gachard, *Analectes Belgiques ou recueil de pièces inédites, mémoires, notices, faits et anecdotes concernant l'histoire des Pays-Bas*, deel 1, Brussel 1830.
L.P. Gachard, 'Notice sur la librairie de la reine Marie de Hongrie, soeur de Charles-Quint, régente des Pays-Bas', *Compte-rendu des séances de la commission royale d'histoire, ou recueil de ses bulletins*, 1, 1845, p. 224-246.
L.P. Gachard, *Relation des troubles de Gand sous Charles-Quint*, Brussel 1846.
L.P. Gachard, *Retraite et mort de Charles-Quint au Monastère de Yuste*, 2 delen, Brussel 1854-1855.
L.P. Gachard, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas. II. Itinéraire de Charles-Quint de 1506 à 1531. Journal des voyages de Charles-Quint, de 1514 à 1551, par Jean de Vandenesse*, Brussel 1874 (reprint Brussel 1988).
L.P. Gachard, A. Pinchart & H. Nelis, *Inventaire des Archives des Chambres des Comptes*, Brussel 1837-1931.
Klára Garas, *Italienische Renaissanceporträts*, Boedapest 1981 (3de druk).
G. Gaspar & F. Lyna, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique*, deel 2, Brussel 1987.
H. Enno van Gelder, 'Muntslag van Karel V te Leeuwarden', *Jaarboek voor Munt- en Penningkunde*, 37, 1950, p 27-30.
H. Enno van Gelder, *De Nederlandse munten*, Utrecht-Antwerpen 1972 (5de druk).
H. Enno van Gelder & M. Hoc, *Les monnaies des Pays-Bas bourguignons et espagnols 1434-1713*, Amsterdam 1960.
Gent 1955, *Keizer Karel en zijn tijd*, tentoonstellingscatalogus Museum voor Schone Kunsten.
Daniel Gerdes, *Historia Reformationis, siue annales euangelii seculo XVI. passim per Europam renouati doctrinaeque reformatae*, deel 3, Groningen-Bremen 1749.
Aloïs Gerlo (ed.), *La Correspondance d'Érasme. Traduction intégrale*, Brussel-Amsterdam 1967-... (11 delen verschenen).
J. Gerritsen, 'Jan Seversz prints a Chronicle', *Quaerendo. A quarterly journal from the Low Countries devoted to manuscripts and printed books*, 21, 1991, p. 99-124.
Carlos Gilly, *Spanien und der Basler Buchdruck bis 1600: Ein Querschnitt durch die spanische Geistesgeschichte aus der Sicht einer europäischen Buchdruckerstadt*, Bazel-Frankfurt a.M. 1985.
J.F. Gilmont, 'Un pseudonyme de Pierre Alexandre: Simon Alexius', *Société d'histoire du protestantisme belge*, 5, 1970-1971, p. 179-188.
Samuël Glotz, 'Les 'triomphes' de Binche en août 1549', in: Mons 1985, p. 191-204.
Samuël Glotz (ed.), 'Une relation allemande méconnue (1550) des fêtes données par Marie de Hongrie, à Binche et à Mariemont, en août 1549', *Revue de la société d'archéologie et des amis du musée de Binche*, 1991, p. 5-13.
Gustav Glück, 'Bildnisse aus dem Hause Habsburg. I. Kaiserin Isabella', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F. 7, 1933, p. 183-220.
Gustav Glück, 'Bildnisse aus dem Hause Habsburg. II. Königin Maria von Ungarn', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F. 8, 1934. p. 173-196.
Heinrich Göbel, *Wandteppiche. I. Die Niederlande*, 2 delen, Leipzig 1923.
Carl Göllner, *Turcica: Die europäischen Türkendrücke des XVI. Jahrhunderts*, 3 delen, Boekarest-Berlijn-Baden-Baden 1961-1978.
A. van der Goes, *Holland onder de regeering van keizer Karel ...*, deel 1, tweede stuk, Amsterdam 1791.
George L. Gorse, 'Between empire and republic: triumphal entries into Genoa during the sixteenth century', in: Wisch & Scott Munshower 1990, deel 1, p. 188-256.
Laetitia V.G. Gorter-Van Royen, 'Denmark and Habsburg: The Netherlands between dynastic and European politics in the beginning of the sixteenth century', in J.Ph.S. Lemmink & J.S.A.M. van Koningsbruggen (ed.), *Baltic Affairs: Relations between the Netherlands and North-Eastern Europe, 1500-1800*, Nijmegen 1990, p. 75-96.
Cornelius Grapheus, *Monstrum Anabaptisticum rei christianae pernicies*, Antwerpen (Ioannes Grapheus) 1535.
Cornelius Grapheus, *Ad optimam heroidem Mariam, Hungarie Reginam, sacrorum bucolicorum aeglogae tres*, Antwerpen (Ioannes Steels) 1536.
's-Gravenhage 1986, *Het boek in Nederland in de zestiende eeuw*, tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum.
E.E.H. Groeneveld, 'Een herziene biografie van Anthonis Mor', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1981, p. 97-117.
S. Groenveld, H.L.Ph. Leeuwenberg e.a., *De kogel door de kerk? De Opstand in de Nederlanden*, Zutphen 1983.
A. Groneman, 'De 16e-eeuwse tegelvloeren in het kasteel der Nassau's te Breda en enige andere producten van oud-nederlandse majolicanijverheid; een nieuwe toeschrijving aan Guido Andries', *Mededelingenblad Vrienden van de Nederlandse Ceramiek*, 16, 1959, p. 1-25.
Groot Spectrum Spellenboek, Utrecht-Antwerpen 1977.
Jeroen Grosfeld, 'Nieuwe kijk op oogtegels', *Breda's Museum Post*, 1, 1992, 2/3, p. 1-2.
G. Grosheide, *Bijdrage tot de geschiedenis der Anabaptisten in Amsterdam*, Hilversum 1938.
Ludovico Guicciardini, *Beschryvinghe van alle de Nederlanden, anderssins ghenoemt Neder-Duytslandt*, vertaald uit het Italiaans en bewerkt door Petrus Montanus, Amsterdam 1612 (reprint Amsterdam 1968).
B. Haak, 'Het portret van Erard de la Marck door Jan Cornelisz. Vermeyen', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 11, 1963, p. 11-19.
Georg Habich, *Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts*, 4 delen, München 1929-1934.
R. Häpke (ed.), *Niederländische Akten und Urkunden zur Geschichte der Hanse und zur Deutschen Seegeschichte I (1531-1557)*, München-Leipzig 1913.
Halbturn 1981, *Tapisserien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst*, tentoonstellingscatalogus Schloß Halbturn.
J.R. Hale, 'The early development of the bastion: an Italian chronology', in: *Renaissance War Studies*, Londen 1983, p. 1-29.
Gustav Hammann, 'Conrad Cordatus Leombachensis', *Jahrbuch der oberösterreicher Musealvereins*, 109, 1964, p. 250-278.
Emil Hannover, *Pottery and porcelain, a handbook for collectors. I. Europe and the Near East, earthenware and porcelain*, Londen 1925.
Emile Haraszti, 'Marie de Hongrie et son Ungarescha', *Revue de Musicologie*, 9, 1930, p. 182-183.
Frederick Hartt, *Giulio Romano*, 2 delen, New Haven 1958.
Francis Haskell & Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, Londen 1982.
Mihály Hatvan, *Osszeszedte*, 2 delen, Pest 1857-1858 (Monumenta Hungariae Historica, I. Okmánytárak, 1-2).
J.F. Hayward, *European Armour*, Londen 1965 (Victoria & Albert Museum).
J.F. Hayward, *Virtuoso goldsmiths and the triumph of mannerism 1540-1620*, Londen 1976.
Daniel Heartz, 'Un divertissement de palais pour Charles Quint à Binche', in: Jacquot 1960, p. 329-342.
M. Heath, 'Erasmus and war against the Turks', in: *Actes du troisième congrès international d'études néo-latines*, Tours 1976, p. 991-999.
Robert Hedicke, *Jacques Dubroeucq von Mons, ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses*, Straatsburg 1904.
's-Heerenberg 1987, J.H. van Heek, *Huis Bergh: kasteel en collectie*, Nijmegen 1987.
H.A.M. van der Heijden, *The oldest maps of the Netherlands: an illustrated and annotated carto-bibliography of the 16th century maps of the XVII Provinces*, Utrecht 1987.
A. Heins, 'Une oeuvre attribuée à Luc d'Heere conservée à la Bibliothèque Royale à Bruxelles', *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*, 1911, p. 9.
Gernot Heiss, *Königin Maria von Ungarn und Böhmen (1505-1558) Ihr Leben und ihre wirtschaftliche Interessen in Österreich, Ungarn und Böhmen*, Wenen 1971.
Gernot Heiss, 'Politik und Ratgeber der Königin Maria von Ungarn in den Jahren 1521-1531', *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 82, 1974, p. 119-180.
Jean Helbig, *De oude glasramen van de collegiale Sinte-Goedele te Brussel*, Antwerpen-Utrecht 1942 (Maerlantbibliotheek, 5).
Jean Helbig & Yvette vanden Bemden, *Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg*, Ledeburg-Gent 1974 (Corpus vitrearum medii aevi, Belgique, 3).
A. Henne, *Histoire de Belgique sous le règne de Charles V*, 2 delen, Brussel 1865.
Erwin Hensler, 'Die Grabdenkmäler von Jean Mone', in: *Belgische Kunstdenkmäler*, 2 delen, München 1923, deel 2, p. 91-112.
E. Hermann, *A katolikus egyház története Magyarországon 1914-ig*, München 1973.
's-Hertogenbosch 1963, *Uit Brabants kerkelijke verzamelingen*, tentoonstellingscatalogus Noordbrabants Museum.
's-Hertogenbosch 1990, A.M. Koldeweij e.a., *In Buscoducis 1450-1629. Kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch. De cultuur van late middeleeuwen en renaissance*, 's-Gravenhage-Maarssen-'s-Hertogenbosch 1990, tentoonstellingscatalogus Noordbrabants Museum.
Charles van den Heuvel, 'Capitaine Jehan Marie et maistre Bastien d'Utrecht. Enige onbekende tekeningen van Giovanni Maria Olgiati en Sebastiaan van Noyen van Spaanse grensversterkingen in de Zuidelijke Nederlanden rond het midden van de zestiende eeuw', *Stichting Menno van Coehoorn Jaarboek*, 1986-1987, p. 9-23.
Charles van den Heuvel, *Papiere Bolwercken. De introductie van de Italiaanse stede- en vestingbouw in de Nederlanden (1540-1609) en het gebruik van tekeningen*, Alphen aan den Rijn 1991.
Heverlee 1973, *De glans van Prémontré: oude kunst uit Witherenabdijen der Lage Landen*, tentoonstellingscatalogus Abdij van Park.
Herbert Jan Hijmersma, 'Guido di Savino and other Antwerp potters of the sixteenth century', *The Connoisseur*, 195, 1977, p. 264-271.
W. Hilger, *Iconographie Kaiser Ferdinands I. (1503-1564)*, Wenen 1969.
Constantin Ritter von Höfler, 'Depeschen des venezianischen Botschafters bei Erzherzog Philipp, Herzog von Burgund, König von Leon, Castilien, Granada, Dr. Vincenzo Quirino, 1505-1505', *Archiv für oesterreichische Geschichte*,66, 1985, p. 45-256.
B. van 't Hoff, 'De Nederlandsche gewestelijke kaarten en stedeplattegronden vervaardigd door Jacobus van Deventer', *Nederlansch Archievenblad*, 47, 1939-1940, p. 19-32
B. van 't Hoff, *Jacob van Deventer Keizerlijk Koninklijk geograaf*, 's-Gravenhage 1953.
Lothar Hoffmann Erbrecht, *Thomas Stolzer, Leben und Schaffen*, Kassel 1964.
Ch. Hofmann, *Das Spanische Hofzeremoniell von 1500-1700*, Frankfurt a. M. 1985.

D. Hollanders-Favart e.a., 'Une Sainte Famille attribuée à Pierre Coeck d'Alost au musée communal de Louvain. Étude de l'exécution picturale', *Arca Lovaniensis*, 3, 1974, p. 135-167.
F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, Amsterdam 1949-...
F.W.H. Hollstein, *German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700*, Amsterdam 1954-...
William Bowyer Honey, *European ceramic art from the end of the Middle Ages to about 1815*, 2 delen, Londen 1949-1952.
G.J. Hoogewerff, *Vlaamsche kunst en Italiaanse Renaissance*, Mechelen-Amsterdam z.j. [1935].
G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, 5 delen, 1936-1947.
J.G. de Hoop Scheffer, *Geschiedenis der kerkhervorming in Nederland van haar ontstaan tot 1531*, Amsterdam 1873.
Hendrik J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen, painter of Charles V and his conquest of Tunis*, 2 delen, Doornspijk 1989.
Adalbert Hudak, 'Der Hofprediger Johannes Henckel und seine Beziehungen zu Erasmus von Rotterdam', *Kirche im Osten*, 2, 1959, p. 106-113.
J. de Hullu (ed.), *Bescheiden betreffende de Hervorming in Overijssel I: Deventer (1522-1546)*, Deventer 1897-1899 (Vereeniging tot beoefening van Overijsselsch regt en geschiedenis, 20).
Bernard Huys, *Catalogue des imprimés musicaux des XVe, XVIe et XVIIe siècles. Fonds Général*, Brussel 1965.
W. Huyskens, *De vrije vogelvlugt. Kunst en valkerij, motief, portret, gedicht*, Zutphen 1992.
Oliver Impey & Arthur MacGregor (ed.), *The origins of museums*, Oxford 1985.
Innsbruck 1954, *Die Innsbrucker Plattnerkunst*, tentoonstellingscatalogus Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.
Innsbruck 1969, *Maximilian I.*, tentoonstellingscatalogus Zeughaus.
Innsbruck 1992, *Kunst um 1492. Hispania – Austria. Die Katholischen Könige. Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien*, Milaan 1992, tentoonstellingscatalogus Schloß Ambras.
Innsbruck TLM 1992, *Das Bildnis Kaiser Maximilians I. auf Münzen und Medaillen*, tentoonstellingscatalogus Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.
Jane de Iongh, *Regentessen der Nederlanden I. De Hertogin. Margaretha van Oostenrijk. Hertogin van Savooie*, Amsterdam 1981 (A).
Jane de Iongh, *Regentessen der Nederlanden II. De Koningin: Maria van Hongarije. Landvoogdes der Nederlanden*, Amsterdam 1981 (B) (naar de herziene 4de druk, Amsterdam 1966).
Arnold Ipolyi, *Oláh Miklós ... levelezése*, Boedapest 1875 (Monumenta Hungariae Historica, I. Okmánytárak, 25).
Jonathan I. Israel, *European Jewry in the Age of Mercantilism 1550-1750*, Oxford 1989 (2de druk).
Anne Jacobson Schutte, *Pier Paolo Vergerio: The making of an Italian reformer*, Genève 1977 (Travaux d'humanisme et renaissance, 160).
Jean Jacquot (red.), *Les Fêtes de la Renaissance II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Parijs 1960.
Th.W. Jensma, *De Grote of Onze Lieve Vrouwekerk van Dordrecht. Koor en kapittel*, Dordrecht 1983.
H.J. de Jonge, '*Novum Testamentum a nobis versum*: the essence of Erasmus' edition of the New testament', *Journal of theological studies*, 35, 1984, p. 394-413.
Krista de Jonge, 'Het paleis op de Coudenberg te Brussel in de vijftiende eeuw. De verdwenen hertogelijke residenties in de Zuidelijke Nederlanden in een nieuw licht geplaatst', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 60, 1991 (A), p. 5-38.
Krista de Jonge, 'De Europese context', in: Smolar-Meynart e.a. 1991 (B), p. 161-172.
E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, Zwolle-Haarlem 1986, tentoonstellingscatalogus Frans Halsmuseum Haarlem.
Th. Juste, *Les Pays-Bas sous Charles-Quint. Vie de Marie de Hongrie*, Brussel-Parijs 1855 en Brussel 1867.
Else Kai Sass, 'Autour de quelques portraits de Charles Quint', *Oud Holland*, 90, 1976, p. 1-14.
Gustav Kawerau, *Johann Agricola von Eisleben: ein Beitrag zur Reformationsgeschichte*, Berlijn 1881.
Th. E. Kelly, *Le haut livre du Graal: Perlesvaus. A structural study*, Genève 1974.
Jacqueline Kerkhoff, *Tot plichtsbetrachting uitverkoren. Aspecten uit het leven van Maria van Hongarije*, onuitgegeven doctoraalscriptie Katholieke Universiteit Nijmegen 1989.
Jacqueline Kerkhoff, 'Het hof van de landvoogdes Maria van Hongarije in de jaren 1531-1555', *Ex tempore. Historisch tijdschrift KU Nijmegen*, 10, 1991, p. 23-33.
B. Ketcham-Wheaton, *De smaak van het verleden. De Franse keuken van 1300 tot 1789*, Amsterdam 1988.
Keulen 1969, *Katalog der Deutschen und Niederländischen Gemälde bis 1550 im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*.
W.P.C. Knuttel, *Catalogus van de pamflettenverzameling berustende in de Koninklijke Bibliotheek*, 9 delen, 's-Gravenhage 1889-1920.
Walther Köhler, 'Vorläufige Mittheilung über den wiederaufgefundenen Codex Suevo-Hallensis', *Theologische Literaturzeitung*, 28, 1903, p. 656-658.
Walther Köhler, 'Brentiana und andere Reformatoria', *Archiv für Reformationsgeschichte*, 22, 1925, p. 301-310.
A. Kohler, 'Die Doppelhochzeit von 1496/97. Planung, Durchführung und dynastische Folgen', in: Innsbruck 1992, p. 59-86.
Heinrich Kohlhaussen, *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540*, Berlijn 1968.
H. de Kok & E. Van Autenboer (red.), *Turnhout. Groei van een stad*, Turnhout 1983.
Th. Kolde, 'Markgraf Georg von Brandenburg und das Glaubenslied der Königin Maria von Ungarn', *Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte*, 2, 1896, p. 82-89.
A.M. Koldeweij, 'Erasmus naar het leven', in: G.Th. Jensma, W.P. Blockmans e.a., *Erasmus. De actualiteit van zijn denken*, Zutphen 1986, p. 137-180 (ook afzonderlijk als: *Erasmus. Zicht op een geleerde in zijn tijd*, tentoonstellingscatalogus Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1986).
Viktor von Kraus, 'Itinerarium Maximilian I., 1508-1518', *Archiv für Österreichische Geschichte*, 87, 1899, p. 298.
Wolfgang Krönig, *Der italienische Einfluss in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Würzburg 1936.
M.E. Kronenberg, 'Uitgaven van Luther in de Nederlanden verschenen tot 1541', *Nederlands archief voor kerkgeschiedenis*, 11, 1953-1954, p. 1-25 en 49; 26, 1968-1969, p. 101-103.
J. van Kuyk, 'Muntslag van Karel V te Kampen', *Jaarboek voor Munt- en Penningkunde*, 36, 1949, p. 88-92.
M. A. Ladero Quesada, 'Spanien in der Zeit der Katholischen Könige', in: Innsbruck 1992, p. 27-58.
A.F.J. de Laet, *Turnhout de hoofdstad der Kempen. Opzoekingen over den oorsprong, met korte historie en aanhangsel*, Turnhout 1905.
G.W.H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961.
John Landwehr, *Splendid Ceremonies. State entries and royal funerals in the Low Countries, 1515-1791. A bibliography*, Nieuwkoop-Leiden 1971.
Marcel Laurent, 'Guido di Savino and the earthenware of Antwerp', *The Burlington Magazine*, 41, 1922, p. 288-297.
K. Lanz (ed.), *Correspondenz des Kaisers Karls V. aus dem Königlichen Archiv und der Bibliothèque de Bourgogne zu Brüssel*, 3 delen, Leipzig 1844-1846 (reprint Frankfurt a.M. 1966).
K. Lanz (ed.), *Staatspapiere zur Geschichte Kaiser Karls V.*, Stuttgart 1845.
Anne-Marie Lecoq, *François Ier imaginaire. Symbolique & politique à l'aube de la Renaissance française*, Parijs 1987.
J. Lefèvre, 'Marie de Hongrie 1505-1558', *Revue Générale Belge*, 1954, p. 1191-1209.
P. Lefèvre, 'Documents relatifs aux vitraux de Sainte-Gudule, à Bruxelles, du XVIe et du XVIIe siècle', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 15, 1945, p. 117-162.
Ägidius Leipold, *Die Ostpolitik König Maximilians I. in den Jahren 1490-1506*, Graz 1966.
Théophile Lejeune, *Histoire de la ville de Binche*, Binche 1887.
Samuel Jan Lenselink, *Les psaumes de Clément Marot*, Assen 1969.
Max Lenz (ed.), *Briefwechsel Landgraf Philipp's des Grossmüthigen von Hessen mit Bucer*, deel 2, Leipzig 1887.
S. Leydi, *Le cavalcate dell'ingegnero. L'opera di Gianmaria Olgiato ingegnere militare di Carlo V*, Modena 1989.
Jolanda Leys, 'De invloed van Anthonis I en Rombout II Keldermans op de kasteelfortificaties', in: Van Mosselveld e.a. 1987, p. 155-171.
A. Lhotsky, *Aufsätze und Vorträge. II. Das Haus Habsburg*, Wenen 1971.
R. Ligtenberg, 'Materialen voor een studie over de beeldhouwers De Nole en hun werken', *Oud Holland*, 36, 1918, p. 53-131.
R. von Lilencron, *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, deel 3, Leipzig 1867.
J. Lindeboom, *Het bijbelsch humanisme in Nederland*, Leiden 1913.
J. Lindeboom, *Het bijbels humanisme in Nederland: Erasmus en de vroege Reformatie*, Leeuwarden 1982.
Xaver Liske, 'Der Congreß zu Wien im Jahre 1515. Eine kritisch-historische Studie', *Forschungen zur deutschen Geschichte*, 7, 1867.
C. Lloyd-Morgan, 'The relationship between the Perlesvaus and the Prose Lancelot', *Medium Aevum*, 53, 1984, p. 239-252.
Georg Loesche, 'Die evangelischen Fürstinnen im Hause Habsburg', *Jahrbuch der Gesellschaft für die Geschichte des Protestantismus in Österreich*, 25, 1904, p. 5-71.
Londen 1990, *The National Gallery Collection*, Londen 1990.
Londen-Parijs-Bern-Brussel 1972, *Vlaamse tekeningen uit de zeventiende eeuw. Verzameling Frits Lugt, Institut Néerlandais, Parijs*, tentoonstellingscatalogus Victoria & Albert Museum, Institut Néerlandais, Kunstmuseum & Koninklijke Bibliotheek Albert I.
Luik 1966, *Lambert Lombard et son temps*, tentoonstellingscatalogus Musée de l'Art Wallon.
J. Lukcsics, *A Veszprémi Püspökség Római Oklevéltára*, Boedapest 1907 (Monumenta Romana Episcopatus Vesprimiensis, 4).
Th. Lunsingh Scheurleer, 'Een Amsterdams zilveren eergeschenk uit 1614', in: *Miscellanea I.Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, p. 93-99.
R. van Luttervelt, 'Renaissancekunst in Breda. Vijf studies', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 13, 1962, p. 55-104; 14, 1963, p. 31-60.
F. Lyna, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*, bezorgd door C. Pantens, deel 3-1, Brussel 1989.
H. von Mackowitz, *Der Maler Hans von Schwaz*, Innsbruck 1960.
N. Maddens, *Beden in het Graafschap Vlaanderen ten tijde van Karel V (1515-1550)*, Heule 1978.
M. Madou, 'Twee Leuvense familieportretten kostuumhistorisch bekeken', *Arca Lovaniensis*, 2, 1973, p. 209-220.
Madrid 1985, F.J. Sánchez Cantón e.a., *Museo del Prado. Catalogo de las pinturas*, Madrid 1985.
Madrid 1986, Paulina Junquera de Vega & Concha Herrero Carretero, *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional. I. Siglo XVI*, Madrid 1986.
***Magyar** történelmi okmánytár a brüsszeli országos levéltárból és a burgundi könyvtárból* [Hongaars historisch oorkondenboek uit het Brusselse Rijksarchief en de Bourgondische Bibliotheek], 2 delen.
E. Mályusz, *A konstanzi zsinat és a magyar főkegyúri jog*, Boedapest 1958.
Carel van Mander, *Het schilder-boeck waer in voor eerst de leerlustighe ieught den grondt der edel vry schilderconst in verscheyden deelen wort voorghedraghen. Daer nae in dry deelen t'leeven der vermaerde doorluchtighe schilders des ouden, en nieuwen tyds ...*, Haarlem 1604.
Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilderconst*, uitgegeven en van vertaling en commentaar voorzien door Hessel Miedema, 2 delen, Utrecht 1973.
Mantua 1989, *Giulio Romano*, Milaan 1989, tentoonstellingscatalogus Palazzo del Tè & Palazzo Ducale.
C. Marchal, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne*, Brussel-Leipzig 1842.
Georges Marlier, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Brussel 1966.
Andrew Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of H.M. the Queen at Hampton Court*, Londen 1979.
G. Mattingly, *Renaissance diplomacy*, Londen 1963.
Wilhelm Maurer, *Von der Freiheit eines Christenmenschen. Zwei Untersuchungen zu Luthers Reformationsschriften 1520/1521*, Göttingen 1949.
Mechelen 1958, *Margareta van Oostenrijk*, tentoonstellingscatalogus Stedelijk Museum Hof van Busleyden.
Mechelen 1987, *De Habsburgers en Mechelen*, tentoonstellingscatalogus Stedelijk Museum Hof van Busleyden & Troonzaal van het voormalig Hof van Margareta van Oostenrijk.
Mechelen-München-Amsterdam 1993, *Gouden Weefsels. Vlaamse Wandtapijten van de Spaanse Kroon*, tentoonstellingscatalogus Koninklijke Manufactuur van wandtapijten Gaspard de Wit, Bayerisches Nationalmuseum & Nieuwe Kerk/Rijksmuseum.
Bert W. Meijer, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Parma 1988.
R. Meischke, 'Het architectonische ontwerp in de Nederlanden gedurende de late middeleeuwen en de zestiende eeuw', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 6de serie, 5, 1952, kol. 161-230 (herdrukt in: R. Meischke, *De gotische bouwtraditie*, Amersfoort 1988, p. 127-207).
R. Meischke & F. van Tyghem, 'Huizen en hoven gebouwd onder leiding van Anthonis I en Rombout II', in: Van Mosselveld e.a. 1987, p. 131-154.
A.F. Mellink, *De wederdopers in de noordelijke Nederlanden (1531-1544)*, Groningen 1954 (reprint Leeuwarden 1981).
A.F. Mellink, 'Uit de voorgeschiedenis van de Reformatie in Groningen', in: *Historisch bewogen: opstellen over de radicale reformatie in de 16e en 17e eeuw ... aangeboden aan Prof. Dr. A.F. Mellink*, Groningen 1984, p. 139-158.
A.F. Mellink (ed.), *Documenta Anabaptistica Neerlandica V: Amsterdam (1531-1535)*, Leiden 1985 (Kerkhistorische bijdragen, 12).
J.C.A. de Mey, 'Oorlogsvaart, kaapvaart en zeeroof', in: G. Asaert, Ph.M. Bosscher, J.R. Bruijn e.a. (ed.), *Maritieme geschiedenis der Nederlanden*, deel 1, Bussum 1976, p. 307-341.
J.A.L. de Meyere, 'Utrechtse schilderkunst in de tweede helft van de 16de eeuw', *Jaarboek Oud-Utrecht*, 1978, p. 106-191.
Johannes Mgebroff, 'Schriftstellernde deutsche Frauen der Reformationszeit', *Kirchliche Zeitschrift der evangelisch-lutherischen Synoden von Iowa und anderen Staaten*, 31, 1906, p. 264-283.
H. Michelant, *Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, livres et manuscrits de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas (1523)*, Brussel 1870.
O. Michotte, *Pierre Alexandre: un réformateur*, Nessonvaux 1913.
Hessel Miedema, 'Over de waardering van architekt en beeldende kunstenaar in de zestiende eeuw', *Oud Holland*, 94, 1980, p. 71-87.
Hessel Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen*, Alphen aan den Rijn 1981.
Hessel Miedema, *Karel van Manders Leven der moderne, oft dees-*

tijtsche doorluchtighe Italiaensche schilders en hun bron. Een vergelijking tussen van Mander en Vasari, Alphen aan den Rijn 1984.
Hessel Miedema, *Kunst historisch*, Maarssen 1989.
Hessel Miedema, 'Die Niederlande: Wieso Renaissance?', in: *Die Renaissance im Blick der Nationen Europas: Vorträge gehalten anlässlich des 21. Wolfenbütteler Symposiums 1987*, Wiesbaden 1991, p. 405-428.
M. Mignet, *Charles-Quint. Son abdication, son séjour et sa mort au monastère de Yuste*, Paris 1875.
Bonner Mitchell, *The majesty of the state. Triumphal progresses of foreign sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Florence 1986.
Bernd Moeller, 'Luthers Stellung zur Reformation in deutschen Territorien und Städten außerhalb der sächsischen Herrschaften', in: Helmar Junghans (ed.), *Leben und Werk Martin Luthers von 1526 bis 1546*, 2 delen, Berlijn 1983, deel 1, p. 573-589, deel 2, p. 930-934.
J. Molinet, *Chroniques*, deel 3, Brussel 1935.
A. Monballieu, 'P. Bruegels 'Schaatsenrijden bij de St.-Jorispoort te Antwerpen', de betekenis van het jaartal 1553 en een archiefstuk', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1981, p. 17-30.
Mons 1985, *Jacques Du Broeucq, sculpteur et architecte de la Renaissance*, essaybundel bij tentoonstelling Église Sainte-Waudru, Mons 1985.
Morlanwelz 1987, *Charles de Lorraine à Mariemont. Le domaine royal de Mariemont au temps des gouverneurs autrichiens*, tentoonstellingscatalogus Musée royal de Mariemont.
J.H. van Mosselveld e.a. (red.), *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, 's-Gravenhage 1987.
M.E.H.N. Mout, 'Turken in het nieuws: beeldvorming en publieke opinie in de zestiende-eeuwse Nederlanden', *Tijdschrift voor geschiedenis*, 97, 1984, p. 362-381.
Justus Müller Hofstede, 'Rubens und Tizian: Das Bild Karls V.', *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 18, 1967, p. 33-96.
Marianna Mur, *Die Ostpolitik Kaiser Maximilians I. in den Jahren 1506-1519*, Graz 1977.
Emmanuel Neeffs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, 2 delen, Gent 1876.
Neurenberg 1983, *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, tentoonstellingscatalogus Germanisches Nationalmuseum.
Louis Neustadt, *Markgraf Georg von Brandenburg als Erzieher am ungarischen Hofe*, Breslau 1883.
Louis Neustadt, *Ungarns Verfall, beim Beginn des sechzehnten Jahrhunderts*, Boedapest 1885.
New York 1986, *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg. 1300-1550*, tentoonstellingscatalogus Metropolitan Museum of Art.
New York 1991-1992, *Resplendence of the Spanish monarchy. Renaissance tapestries and armor from the Patrimonio Nacional*, tentoonstellingscatalogus Metropolitan Museum of Art.
W. Nijhoff & M.E. Kronenberg, *Nederlandsche Bibliographie van 1500 tot 1540*, 3 delen, 's-Gravenhage 1923-1971.
Nijmegen 1980, *De stedelijke munt van Nijmegen 1457-1704*, tentoonstellingscatalogus Nijmeegs Museum 'Commanderie van Sint-Jan' (Catalogi van het kunstbezit der Gemeente Nijmegen, 2).
Nijmegen 1989, *Van Gelre tot Gelderland, 650 jaar besturen van Gelderland 1339-1989*, tentoonstellingscatalogus Nijmeegs Museum 'Commanderie van Sint-Jan'.
Peter J.A. Nissen, *De katholieke polemiek tegen de dopers: reacties van katholieke theologen op de doperse beweging in de Nederlanden (1530-1650)*, Enschede 1988.
Peter J.A. Nissen, 'De Nederlanden en de vroege Reformatie in Europees perspectief. Transport, transformatie en diffusie', *Trajecta*, 1, 1992, p. 217-232.
W.A. Nitze & T. Atkinson Jenkins (ed.), *Perlesvaus*, Chicago 1932.
Helen Noë, *Carel van Mander en Italië. Beschouwingen en notities naar aanleiding van zijn 'Leven der dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders'*, 's-Gravenhage 1954.
J. Nuchelmans, 'Erasmus en de muziek', in: G.Th. Jensma, W.P. Blockmans e.a., *Erasmus. De actualiteit van zijn denken*, Zutphen 1986, p. 113-136.
Lajos Nyikos, 'Erasmus und der böhmisch-ungarische Königshof', *Zwingliana*, 6, 1934-1938 [1937], p. 346-374.
Éva Nyulásziné-Straub, *Öt évszázad magyar címerei a Magyar Országos Levéltár címereslevelein*, Boedapest 1987.
V. Oberhammer, 'Die vier Bildnisse Kaiser Maximilians I. von Albrecht Dürer', *Alte und moderne Kunst*, 14, 1969, p. 2-14.
Nicolaus Oláh, *Codex epistolaris*, bezorgd door Arnoldus Ipolyi, Boedapest 1876.
Nicolaus Olahus, *Corespondenta umanisti Batavi si Flamanzi*, bezorgd door Corneliu Albu & Maria Capoianu, Boekarest 1974.
Ben Olde Meierink, 'Die Rezeption der Frührenaissance durch den Adel in den nördlichen Niederlanden', in: *Renaissance in Nord-Mitteleuropa I*, München-Berlijn 1990 (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake, 4), p. 73-91.
Jacobo Ollero Butler, 'Miguel Coxcie y su obra en España', *Archivo Español de arte*, 48, 1975, p. 165-198.
***Ordonnancien**, statuten, edicten ende placcaten, ghepubliceert in de landen van herwaerts-ouer van weghen der keyserlicker ende conijnghlicker magesteyten ende haerlieder edele voorzaten*, Gent (Jan van den Steene) 1562 (2de druk).
Tivadár Ortvay, *Mária Lajos II király néje, 1505-1558*, Boedapest 1914.
Gert von der Osten, 'Studien zu Jan Gossart', in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, 2 delen, New York 1961, p. 454-475.
M.D. Ozinga, 'De strenge Renaissance-stijl in de Nederlanden naar de stand van onze tegenwoordige kennis', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 6de serie, 15, 1962, kol. 9-34.
Erwin Panofsky, 'Father Time', in: Erwin Panofsky, *Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance*, New York 1939.
Erwin Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York 1969.
R.A. Parmentier, 'Marie de Hongrie et la Madone vander Paele', *Annales de la Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre*, 69, 1926, p. 388-391.
Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters V. Geschichte Papst Pauls III. (1534-1549)*, Freiburg i.Br. 1909.
E. Pelinck, *Johannes Cornelisz. Vermeyen. Aertgen of Vermeyen*, Leiden 1962.
A.R. von Perger, 'Zur Geschichte der Falkenjagd', *Sitzungsberichte der kaiserliche Akademie von Wissenschaft und Philosophie Berlin, Hist. Class.*, 31, 1849, p. 352-392.
P. van Peteghem, *De Raad van Vlaanderen en de staatsvorming onder Karel V*, Nijmegen 1990.
J. Philippe, 'The art of the goldsmith in 16th-century Belgium', *Apollo*, 82, 1965, p. 294-301.
Amédée Pichot, *Charles-Quint, chronique de sa vie intérieure et de sa vie politique de son abdication et de sa retraite dans le cloître de Yuste*, Paris 1854.
Alexandre Pinchart, 'Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie (1558)', *Revue universelle des arts*, 3, 1856 (A), p. 127-146.
Alexandre Pinchart, 'Tableaux et sculptures de Charles Quint (1556)', *Revue universelle des arts*, 3, 1856 (B), p. 225-239.
Yona Pinson, 'L'évolution du style renaissant, dans les entrées de Charles Quint à Valenciennes (1540-1549)', *Gazette des Beaux-Arts*, 131, 1989, p. 201-213.
Maurice Piquard, 'Le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains, d'après les documents de Besançon', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 17, 1947-1948, p. 133-147.
H. Pirenne, *Geschiedenis van België*, 7 delen, Gent 1988.
Eugène Plon, *Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Parijs 1887.
G. de Poercq, *Introduction à la Fleur des Histoires de Jean Mansel*, Gent 1936.
F. Pollentier, 'Admiraliteit', in: G. Asaert, Ph.M. Bosscher, J.R. Bruijn e.a. (ed.), *Maritieme geschiedenis der Nederlanden*, deel 1, Bussum 1976, p. 295-307.
John Pope-Hennessy, *An introduction to Italian sculpture. III. Italian High Renaissance & Baroque sculpture*, Londen 1963 en New York 1985 (3de druk).
A.E. Popham, 'The engravings and woodcuts of Dirck Vellert', *Print Collector's Quarterly*, 12, 1925, p. 343-368.
Folkert Postma, 'De visie van de Nederlandse regering op het Verdrag van Augsburg aan de vooravond van de 80-jarige oorlog', *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap*, 80, 1966, p. 141-151.
Folkert Postma, *Viglius van Aytta als humanist en diplomaat (1507-1549)*, Zutphen 1983.
Ch. Potvin, *Perceval le Gallois ..., 2e partie, publié d'après le manuscrit de Mons*, Mons 1865 (reprint Genève 1977).
A. van de Put & A.E. Popham, 'Two drawings of the Fêtes at Binche for Charles V and Philip II, 1549'; 'The authorship of the drawings of Binche', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3, 1939-1940, p. 49-55, 55-57.
Leo van Puyvelde, *La peinture flamande à Rome, XVe-XVIIIe siècles*, Brussel 1950.
Leo van Puyvelde, 'Les Joyeuses Entrées et la peinture flamande', in: Jacquot 1960, p. 287-296.
Leo van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Parijs 1962.
Guillermo Quintana Lacaci, *Armería del Palacio Real de Madrid*, Madrid 1987.
F. de Rabutin, *Commentaires des dernières guerres en la Gaule belgique*, z.pl. 1574.
P. Radics, 'Der Wiener Kongreß 1515', in: *Fürstinnen des Hauses Habsburg in Ungarn*, Dresden-Leipzig 1896, p. 37-70.
F.A.L. van Rappard, 'Verzameling van bescheiden betreffende het maken van een koperen hek voor een altaar in den Dom te Utrecht', in: *Obreen's Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, deel 4, Rotterdam 1881-1882, p. 246-264.
Rients Reitsma, *Centrifugal and centripetal forces in the early Dutch Republic*, Amsterdam 1982.
Karl Rembert, *Die 'Wiedertäufer' im Herzogtum Jülich: Studien zur Geschichte der Reformation, besonders am Niederrhein*, Berlijn 1899.
Timothy A. Riggs, *Hieronymus Cock (1510-1570): printmaker and publisher at the sign of the Four Winds*, Yale University, New Haven 1972.
Michiel Roding, 'Die met dit zoort van Volk wil verkeeren..., het beeld van de Turk in de Nederlandse grafiek (1450-1900)', *Topkapi & Turkomanie. Turks-Nederlandse ontmoetingen sinds 1600*, Amsterdam 1990, p. 54-75.
M.J. Rodríguez-Salgado, *The changing face of Empire. Charles V, Philip II and Habsburg authority, 1551-1559*, Cambridge 1988.
Irmengard von Roeder-Baumbach, *Versieringen bij Blijde Inkomsten, gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16e en 17e eeuw*, Antwerpen-Utrecht 1943 (Maerlantbibliotheek, 13).
A. Roersch, 'La correspondance de Nicolas Olahus', *Bulletin van de Maatschappij van Geschiedenis en Oudheidkunde (Gent)*, 11, 1903, p. 297-307.
A. Roersch, *L'humanisme en Belgique à l'epoque de la Renaissance*, Brussel 1910.
D. Roggen, 'Jehan Mone, artiste de l'empereur', *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 14, 1953, p. 207-246.
Rudi Rolf, *Pieter Coecke van Aelst en zijn architektuuruitgaves van 1539, met reprint van zijn 'Die Inventie der Colommen' en 'Generale Reglen der Architecturen'*, Amsterdam 1978.
E.J. Roobaert, 'De seer wonderlijcke schoone triumphelijcke Incompst van den hooghmogenden Prince Philips ... in de Stadt van Antwerpen ... Anno 1549', *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 9, 1960, p. 37-74.
Patricia Rose, 'Christina of Denmark by Michael Coxie', *Bulletin of the Allen Memorial Art Museum, Oberlin*, 21, 1963, p. 29-51.
Earl Rosenthal, 'Plus Ultra, Non Plus Ultra and the columnar device of the emperor Charles V', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, p. 204-228.
Earl Rosenthal, 'The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the court of Burgundy in Flanders in 1516', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, p. 198-230.
Earl Rosenthal, 'The diffusion of the Italian Renaissance style in Western European art', *The Sixteenth Century Journal*, 9, 1978, p. 33-45.
Bart Rosier, 'The victories of Charles V: a series of prints by Maarten van Heemskerck, 1555-56', *Simiolus*, 20, 1990-91, p. 24-38.
Rotterdam 1962, J.C. Ebbinge Wubben, *Museum Boymans-van Beuningen. Catalogus schilderijen tot 1800*, Rotterdam 1962.
Rotterdam 1969, *Erasmus en zijn tijd*, 2 delen, tentoonstellingscatalogus Museum Boymans-van Beuningen.
Rotterdam 1988, *In de Vier Winden. De prentuitgeverij van Hieronymus Cock 1507/10-1570*, tentoonstellingscatalogus Museum Boymans-van Beuningen.
Rotterdam-Brugge 1965, *Jan Gossaert genaamd Mabuse*, tentoonstellingscatalogus Museum Boymans-van Beuningen & Groeningemuseum.
G. Rózsa, *Magyar történetábrázolás a 17. században*, Boedapest 1973.
Ch. Ruelens, 'Plans topographiques des villes des Pays-Bas au XVIe siècle', *Le bibliophile belge*, 2, 1866, p. 280-290.
Ch. Ruelens, *Le siège et les fêtes de Binche (1543 et 1549). Deux documents publiés avec traduction, liminaires et notes*, Mons 1878.
Ch. Ruelens, E. Ouverleaux & J. van den Gheyn (ed.), *Atlas des villes de la Belgique au XVIe siècle. Cent plans du géographe Jacques de Deventer ...*, Brussel 1884-1924; *Nederlandsche steden in de 16de eeuw. Plattegronden van Jacob van Deventer*, 's-Gravenhage, 1917-1923.
María Teresa Ruiz Alcón, *Monasterio de las Descalzas Reales*, Madrid 1987.
Paul Saintenoy, 'Les tapisseries de la Cour de Bruxelles sous Charles V', *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 30, 1921, p. 5-31.
Paul Saintenoy, *Le statuaire Jan Mone. Jehan Money, maître artiste de Charles-Quint. Sa vie, ses oeuvres*, Brussel-Parijs 1931.
Paul Saintenoy, *Les arts et les artistes à la Cour de Bruxelles*, 3 delen, Brussel 1932-1935 (Académie Royale de Belgique, classe des beaux-arts, mémoires, 2de reeks, 2, 5 & 6).
Paolo Sarpi, *Istoria del Concilio Tridentino*, bezorgd door Giovanni Gambarin, 3 delen, Bari 1935 (Scrittori d'Italia, 151-153).
V.L. Saulnier, 'Charles Quint traversant la France: ce qu'en dirent les poètes français', in: Jacquot 1960, p. 207-233.
Schallaburg 1982, *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541*, tentoonstellingscatalogus Niederösterreichisches Landesmuseum, Schloß Schallaburg.
Elisabeth Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammer der Habsburger*, Wenen-München-Zürich 1979.
Robert W. Scheller, 'Imperial themes in art and literature of the early French Renaissance: the period of Charles VIII', *Simiolus*, 12, 1982, p. 5-69.
Robert W. Scheller, 'Ensigns of authority: French royal symbolism in the age of Louis XII', *Simiolus*, 13, 1983 (A), p. 75-141.
Robert W. Scheller, 'Jan Gossaerts triomfwagen', in: *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*, Doornspijk 1983 (B), p. 228-236.

Robert W. Scheller, 'Gallia Cisalpina: Louis XII and Italy 1499-1508', *Simiolus*, 15, 1985, p. 5-60.
Luc Schepens, *Le livre du jeu de la psaulme moralisé*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling Rijksuniversiteit Gent 1961.
H. de Schepper, 'De Raad van State in de Landsheerlijke Nederlanden en zijn voortgang op gescheiden wegen, 1531-1588/1948', in: *Raad van State 450 jaar*, 's-Gravenhage 1981, p. 1-46.
H. de Schepper, 'De burgerlijke overheden en hun permanente kaders 1480-1579', in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, deel 5, Haarlem 1980, p. 312-350.
Friedrich Wilhelm Schirrmacher (ed.), *Briefe und Acten zu der Geschichte des Religionsgespräches zu Marburg 1529 und des Reichstages zu Augsburg 1530*, Gotha 1876.
István Schlégl, 'Ein Beitrag zur Ikonographie König Ludwigs II. von Ungarn', in: *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, 2 delen, Gent 1968, deel 1, p. 153-168.
Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Braunschweig 1978 (1ste druk 1908).
Sophie Schneebalg-Perelman, *Les Chasses de Maximilien. Les énigmes d'un chef-d'oeuvre de la tapisserie*, Brussel 1982.
Sophie Schneebalg-Perelman, 'Les Chasses de Maximilien: réponse au Compte rendu de Guy Delmarcel', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 55, 1986, p. 126-133.
I. Schöffer, H. van der Wee & J.A. Bornewasser (red.), *De Lage Landen, 1500-1780*, Amsterdam-Brussel 1978.
M. Schulman, 'De Munt van Overijsel te Kampen onder Karel V', *Jaarboek voor Munt- en Penningkunde*, 1, 1914, p. 144-151.
Reinhard Schwarz, *Luther*, Göttingen 1986 (Die Kirche in ihrer Geschichte, 3-1).
Ute Monika Schwob, 'Der Ofener Humanistenkreis der König in Maria von Ungarn', *Südostdeutsches Archiv*, 17-18, 1974-1975, p. 50-73.
Ferdinand Seibt, *Karl V. Der Kaiser und die Reformation*, Berlijn 1990.
Christiaan Sepp, 'De bibliotheek eener koningin', in: Christiaan Sepp, *Bibliographische mededeelingen*, Leiden 1883, p. 110-183.
John Shearman, *Raphael's cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, Londen 1972.
R. Sherman Loomis, 'Some additional sources of Perlessvaus', *Romania*, 81, 1966, p. 492-499.
J.P. Sigmond, *Nederlandse zeehavens tussen 1500 en 1800*, Amsterdam 1989.
Larry Silver, 'Paper Pageants: The Triumphs of Emperor Maximilian I', in: Wisch & Scott Munshower 1990, deel 1, p. 292-331.
Antoine De Smet, 'De plaats van Jacob van Deventer in de cartografie van de 16de eeuw', in: F. de Nave (red.), *Liber Amicorum Leon Voet*, Antwerpen 1985, p. 461-482.
Antoine de Smet, 'Jacques de Deventer', in: *Nouvelle Biographie Nationale*, deel 1, Brussel 1988, p. 30-39.
Hillie Smit, 'Image building through woven images. The tapestry collection of the Papal Court, 1447-1471', in: *The power of imagery. Essays on Rome, Italy & imagination*, Rome 1993, p. 19-30.
Arlette Smolar-Meynart e.a., *Het Paleis van Brussel. Acht eeuwen kunst en geschiedenis*, Brussel 1991.
Arlette Smolar-Meynart, 'Van de oorsprong tot Karel V', in: Smolar-Meynart e.a. 1991, p. 15-90.
D.P. Snoep, *Praal en Propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw*, Alphen aan den Rijn 1975.
Franciscus Socas (ed.), *Franciscus Enzinas Burgensis: Historia de statu Belgico deque religione Hispanica*, Stuttgart-Leipzig 1991 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
Micheline Soenen, 'De collecties', in: Smolart-Meynart e.a. 1991, p. 173-266.
H. Soly, 'Economische vernieuwing en sociale weerstand. De betekenis en aspiraties der Antwerpse middenklasse in de 16de eeuw', *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 83, 1970, p. 520-535.
Anne-Françoise Somers, *Michel Coxie (1499-1592)*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling Katholieke Universiteit Leuven 1984.
M. Sonkes, 'Jacques Du Broeucq et le jubé de Sainte-Waudru, à Mons', *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 3, 1970, p. 121-160.
Georg Spalatin, 'Erzählung was sich auf dem Reichstag zu Augsburg anno 1530 zugetragen hat', in: Johann Georg Walch (ed.), *Dr. Martin Luthers sämmtliche Schriften*, 25 delen, St. Louis 1880-1910 (2de druk) (reprint Gross-Oesingen 1986), deel 21b, p. 3267-3282.
Friedrich Spitta, 'Die ungarischen Königslieder: Ein Blatt aus der hymnologischen Geschichte der Reformationszeit', *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 14, 1910, p. 325-343.
B.J. Spruyt, 'Humanisme, Evangelisme en Reformatie in de Nederlanden, 1520-1530', in: W. de Greef & M. van Campen (ed.), *Reformatie in meervoud. Congresbundel 1990*, Kampen 1991 (A), p. 26-54.
B.J. Spruyt, 'Listrius lutherizans: his Epistola theologica aduersos Dominicanos Suollenses', *The Sixteenth Century Journal*, 22, 1991 (B), p. 727-751.
B.J. Spruyt, 'Laat-middeleeuwse heresie en de vroege hervorming in de nederlanden: het geval van Cornelis Henricxz. Hoen en zijn *Epistola christiana* (1525)', *Doopsgezinde bijdragen*, 19, 1993 (ter perse).
M.W. Stenchlak, *Bouwkunst in de Nederlanden: de Renaissance. Architektuur in de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden in de zestiende en zeventiende eeuw*, Rijswijk 1985.
J.K. Steppe, *Het koordoksaal in de Nederlanden*, Brussel 1952 (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, 7).
J.K. Steppe, 'Vlaams tapijtwerk van de 16de eeuw in Spaans koninklijk bezit', *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, 2 delen, Gent 1968, deel 2, p. 719-765.
J.K. Steppe & Guy Delmarcel, 'Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck, prince-évêque de Liège', *Revue de l'art*, 25, 1974, p. 35-54.
J. Sterk, *Philips van Bourgondië (1465-1524), bisschop van Utrecht, als protagonist van de renaissance. Zijn leven en maecenaat*, Zutphen 1980.
Wilhelm Stracke, *Die Anfänge der Königin Maria von Ungarn, späteren Statthalterin Karls V.*, Göttingen 1940.
Edmond vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle VII: Les musiciens néerlandais en Espagne*, Brussel 1885.
Roy Strong, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, Woodbridge 1984.
J.H. van Stuijvenberg (ed.), *De economische geschiedenis van Nederland*, Groningen 1977.
I. Sugár, *Az egri püspökök története*, Boedapest 1984.
S. Sulzberger, 'La Descente de Croix de Rogier van der Weyden', *Oud Holland*, 78, 1963, p. 150-151.
P. Swillens, *Albrecht Dürer. Zijn dagboek van de reis door de Nederlanden in 1520-1521*, Maastricht z.j.
Ch. Terlinden, *Keizer Karel de Vijfde*, Brugge-Utrecht 1965.
J.S. Theissen, *De regering van Karel V in de Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam 1912.
Tivadar Thienemann, 'Érasme en Hongrie', *Revue des études hongroises*, 5, 1927, p. 83-114.
Bruno Thomas, 'Augsburger Harnische und Stangenwaffen (Plattner, Ätzmaler, Goldschmiede)', in: Augsburg 1980, deel 2, p. 79-92.
Craig R. Thompson, *The Colloquies of Erasmus*, Chicago-Londen 1965.
Glenda Thompson, 'Music in the court records of Mary of Hungary', *Tijdschrift Vereniging Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 34, 1983-1984, p. 132-173.
Glenda Thompson, 'Mary of Hungary and music patronage', *The Sixteenth Century Journal*, 15, 1984, p. 401-418.
Glenda Thompson, 'Spanish-Netherlandish musical relationship in the 16th century. Mary of Hungary's manuscripts of Montserrat', in: P. Becquart & J. Vanhulst (ed.), *Musique des Pays-Bas anciens. Musique espagnole ancienne. Colloquia Europalia III. Acta Colloquia Bruxellensis, X, 1985*, Leuven 1988.
Karin Tilmans, *Aurelius en de Divisiekroniek van 1517. Historiografie en humanisme in Holland in de tijd van Erasmus*, Hilversum 1988 (Hollandse Studiën, 21).
Karin Tilmans, *Historiography and humanism in Holland in the age of Erasmus: Aurelius and the Divisiekroniek of 1517*, Nieuwkoop 1992 (Bibliotheca Humanistica et Reformatica, 51).
Tokio 1992-1993, *European landscapes from Raphael to Pissarro*, tentoonstellingscatalogus.
Toledo 1958, *Carlos V y su ambiente. Exposicion homenaje en el IV centenario de su muerte (1558-1958)*, tentoonstellingscatalogus Museo de Santa Cruz.
Toledo 1992, *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, tentoonstellingscatalogus Museo de Santa Cruz.
Lauran Toorians, 'Het Azteeks museum van Margaretha van Oostenrijk', *Ons Erfdeel*, 35, 1992, p. 727-735.
James D. Tracy, 'Heresy law and centralization under Mary of Hungary: conflict between the Council of Holland and the central government over the enforcement of Charles V's placards', *Archiv für Reformationsgeschichte*, 73, 1982, p. 284-308.
James D. Tracy, *A financial revolution in the Habsburg Netherlands. Renten and Renteniers in the County of Holland, 1515-1565*, Berkeley-Los Angeles-Londen 1985.
James D. Tracy, *Holland under Habsburg rule, 1506-1566. The formation of a body politic*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1990.
J. Trapman, *De Summa der godliker scrifturen (1523)*, Leiden 1978.
J. Trapman, 'Le rôle des 'sacramentaires' des origines de la Réforme jusqu'en 1530 aux Pays-Bas', *Nederlands archief voor kerkgeschiedenis*, 63, 1983, p. 1-24.
J. Trapman, 'Erasmus's *Precationes*', in: *Acta conventus neo-Latini Torontonensis. Proceedings of the seventh international congress of neo-Latin studies*, Binghamton 1991, p. 769-779.
Imre Trencsényi-Waldapfel, 'L'humanisme belge et l'humanisme hongrois liés par l'esprit d'Érasme', in: *Commémoration nationale d'Érasme. Actes*, Brussel 1970, p. 211-224.
Treusch von Buttlar, 'Das tägliche Leben an den deutschen Fürstenhöfen des 16. Jahrhunderts', *Zeitschrift für Kulturgeschichte*, 1, 1897, p. 1-42.
H. Ulmann, *Kaiser Maximilian I. Auf urkundlicher Grundlage dargestellt*, 2 delen, Stuttgart 1884-1891.
Utrecht 1962, D. Bouvy, *Beeldhouwkunst van de middeleeuwen tot heden uit het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht*, Amsterdam-Brussel 1962.
Utrecht 1971, *Banden met het zuiden*, tentoonstellingscatalogus Aartsbisschoppelijk Museum.
Utrecht 1984, *Handschriften en oude drukken van de Utrechtse Universiteitsbibliotheek*, tentoonstellingscatalogus Centraal Museum.
Utrecht 1990, *Middeleeuwse Nederlandse kunst uit Hongarije*, tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Het Catharijneconvent.
Utrecht 1993, *Middeleeuwse boeken van het Catharijneconvent*, Utrecht-Zwolle 1993, tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Het Catharijneconvent.
Utrecht-Douai 1977, *Jan van Scorel in Utrecht. Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540. Documenten. Technisch onderzoek*, tentoonstellingscatalogus Centraal Museum & Musée de la Chartreuse.
Utrecht-New York 1989, *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Het Catharijneconvent & The Pierpont Morgan Library.
Francesco Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, Milaan 1969 (Classici dell'Arte, 32).
P. Em. Valvekens, *De inquisitie in de Nederlanden der zestiende eeuw*, Brussel-Amsterdam 1949.
Giorgio Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori scultori ed architettori*, bezorgd door Gaetano Milanesi, 9 delen, Florence 1878-1885.
Carl van de Velde, *Frans Floris (1519/20 – 1570). Leven en werken*, Brussel 1975 (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 30).
G.M. van der Velden, 'Het abbatiaat van Koenraad van Malsen van de Abdij van Berne van 1528 tot 1549', *Met ganser trou*, 41, 1991, p. 81-120.
Venetië 1990, *Tiziano*, tentoonstellingscatalogus Palazzo Ducale.
F.A.J. Vermeulen, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst*, 3 delen, 's-Gravenhage 1928-1941.
H. Verougstraete-Marcq, 'Usages relatifs aux volets de triptiques flamands au XVIe siècle', in: *Archivium Artis Lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe*, p. 307-317.
Klaus Vetter, *Aan het hof van Willem van Oranje*, Haarlem 1992.
Geoffroy de Villehardouin, *La conquête de Constantinople*, bezorgd door E. Fazal, deel 1, Parijs 1934.
C.Ch.G. Visser, *Luther's geschriften in de Nederlanden tot 1546*, Assen 1969.
K. Vocelka, *Habsburgische Hochzeiten 1550-1600*, Wenen-Keulen-Graz 1976.
Leon Voet, *De gouden eeuw van Antwerpen*, Antwerpen 1973.
Rik Vos & Fred Leeman, *Het nieuwe ornament. Gids voor de renaissance-architectuur en -decoratie in Nederland in de 16de eeuw*, 's-Gravenhage 1986.
Harry Vredeveld, 'The ages of Erasmus and the year of his birth', *Renaissance Quarterly*, 1993 (ter perse).
Philipp Wackernagel, *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1855.
Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, deel 3, Leipzig 1870.
Alfred Walcher von Molthein, 'Arbeiten der Nürnberger Hafner-Familie Preuning', *Kunst und Kunsthandwerk*, 8, 1905, p. 134-242.
Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Keulen 1986 (2de druk).
Washington 1983, *The prints of Lucas van Leyden and his contemporaries*, tentoonstellingscatalogus National Gallery of Art.
Washington 1986-1987, *The age of Bruegel: Netherlandish drawings in the sixteenth century*, tentoonstellingscatalogus National Gallery of Art.
Alphonse Wauters, *Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute- et de basse-lice de Bruxelles*, Brussel 1878.
H. van der Wee, 'De economie als factor bij het begin van de Opstand in de Zuidelijke Nederlanden', *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 83, 1969, p. 15-32.
H. van der Wee, 'Geld- krediet- en bankwezen in de Zuidelijke Nederlanden', in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, deel 6, Haarlem 1979, p. 98-108.
Werner Weisbach, *Trionfi*, Berlijn 1919.
Ch. Weiss, *Papiers d'État du Cardinal de Granvelle*, 9 delen, Parijs 1841-1852.
Robert Wellens, 'Le domaine de Mariemont au XVIe siècle', *Annales du cercle archéologique de Mons*, 64, 1958-1961, p. 79-172.
Robert Wellens, *Jacques Du Broeucq, sculpteur et architecte de la Renaissance (1505-1584)*, Brussel 1962.

Robert Wellens, 'Lettres de Philibert de Martigny, gouverneur de Mariembourg (1551-1554)', *Namurcum. Chronique de la Société Archéologique de Namur*, 1963, p. 34-45.
Wenen 1958, *Karl V.*, tentoonstellingscatalogus Kunsthistorisches Museum.
Wenen 1959, *Maximilian I. 1459-1519*, tentoonstellingscatalogus Österreichische Nationalbibliothek, Graphische Sammlung Albertina & Kunsthistorisches Museum.
Wenen 1971, *Albrecht Dürer und die Druckgraphik für Kaiser Maximilian I*, tentoonstellingscatalogus Österreichisches Museum für angewandte Kunst.
Wenen 1981, *Sammlungen Schloß Ambras. Die Rüstkammern* (Kunsthistorisches Museum).
Wenen 1986, *Das Brettspiel Kaiser Ferdinands I.*, (Kunsthistorisches Museum).
Wenen 1990, *Katalog der Leibrüstkammer II. Der Zeitraum von 1530-1560* (Kunsthistorisches Museum).
Wenen 1991, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Wenen 1991.
Paul Wescher, 'Ein Grabmalentwurf Jan Gossaerts für Isabella von Österreich', *Pantheon*, 5, 1930, p. 186-187.
F. Westra, *Nederlandse ingenieurs en de fortificatiewerken in het eerste tijdperk van de Tachtigjarige Oorlog, 1573-1604*, Alphen aan den Rijn 1992.
Harold Wethey, *The paintings of Titian. Complete edition*, 3 delen, Londen 1969-1975.
G. van Wezel, 'De pronkschaal van Elias Marcus als bouwhistorisch document van de geschiedenis van het kasteel van Breda', in: *Het Turfschip van Breda 1590-1990*, essaybundel en tentoonstellingscatalogus Breda's Museum, Breda 1990, p. 40-55.
H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, deel 4, München 1981; deel 5, Wenen 1986.
Barbara Wisch & Susan Scott Munshower (ed.), *'All the world's a stage...'. Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*, 2 delen, Pennsylvania 1990 (Papers in Art History from The Pennsylvania State University, 6).
A. de Witte, *Histoire monétaire des Comtes de Louvain, Ducs de Brabant et Marquis du Saint Empire Romain*, deel 2, Antwerpen 1896.
M. Wittek, 'Manuscrits grecs de la Bibliothèque Royale', in: *Le monde grec. Pensée, littérature, histoire, documents. Hommage à Claire Préaux*, Brussel 1975.
B. Woledge, *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500. Supplément 1954-1973*, Genève 1975.
H. Wolfram & Ch. Thomas, *Die Korrespondenz Ferdinands I. III*, 3 delen, Wenen 1973-1984.
J.J. Woltjer, *Friesland in hervormingstijd*, Leiden 1962.
J.J. Woltjer, 'Het conflict tussen Willem Bardes en Hendrick Dirckszoon', *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap*, 86, 1971, p. 178-199.
Joanna Woodall, *The portraiture of Antonis Mor*, 2 delen, London University 1989.
Joanna Woodall, 'An exemplary consort: Antonio Moro's portrait of Mary Tudor', *Art History*, 14, 1991, p. 192-224.
Ian Woodfield, *The early history of the viol*, Cambridge 1984.
Ernst Wülcker & Hans Virck (ed.), *Des kursächsischen Rathes Hans von der Planitz Berichte aus dem Reichsregiment in Nürnberg, 1521-1523*, Leipzig 1899.
M.K. Wustrack, *Die Mechelner Alabaster-Manufaktur des 16. und frühen 17. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1982.
G.T. van Ysselstein, *Tapestry. The most expensive industry of the XVth and XVIth centuries. A renewed research into technic, origin and iconography*, 's-Gravenhage-Brussel 1969.
Julián Zarco Cuevas, 'Inventario ... donados por el rey don Felipe II. Años de 1571 a 1758', *Boletin de la Real Academia de la Historia*, 96, 1930, p. 545-668; 97, 1930, p. 35-95, 134-144.
L. Zolnay, *Kincses Magyarország*, Boedapest 1977.
I. Zombori, 'II. Lajos udvara – Szydlowiecki kancellár naplójaalapján', in: R.A. Várkonyi (ed.), *Magyar reneszánsz udvari kultúra*, Boedapest 1987, p. 115-116.
R.A. van Zuylen, *Inventaris der archieven van de stad 's-Hertogenbosch chronologisch opgemaakt en de voornaamste gebeurtenissen bevattende*, 3 delen, 's-Hertogenbosch 1863.

Afb. 89

Kaart 'De Landen der Habsburgers en het Rijk'

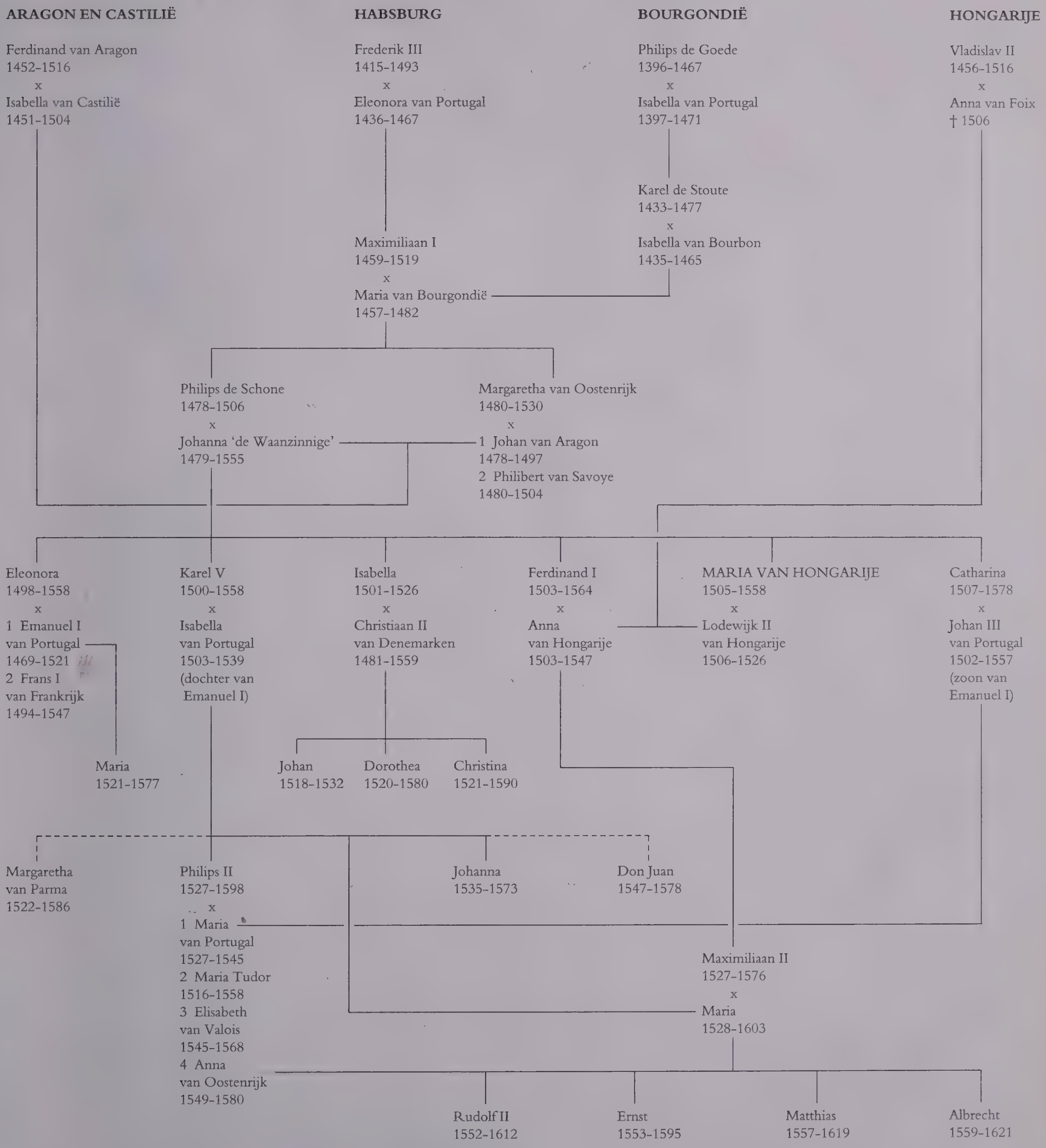
uit: Karl Brandi, *Keizer Karel V …*, Amsterdam z.j. (ca. 1938)

Afb. 90

Stamboom van het Habsburgse Huis

(samenstelling: B. van den Boogert)

STAMBOOM VAN HET HABSBURGSE HUIS



COLOFON

Uitgave:
Waanders Uitgevers, Zwolle

Vormgeving:
Roelof Koebrugge bNO

Druk:
Waanders Drukkers, Zwolle

© 1993
Uitgeverij Waanders b.v., Zwolle
Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht
Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch

2e druk

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag

Boogert, Bob van den

Maria van Hongarije : koningin tussen keizers en kunstenaars, 1508-1558 / Bob van den Boogert, Jacqueline Kerkhoff ; redactiecommissie: W.P. Blockmans ... [et al.]. - Zwolle : Waanders ; Utrecht : Rijksmuseum Het Catharijneconvent ; 's-Hertogenbosch : Noordbrabants Museum. - Ill.
Uitgave bij de gelijknamige tentoonstelling gehouden in het Rijksmuseum Het Catharijneconvent te Utrecht en het Noordbrabants Museum te 's-Hertogenbosch, van 11 september t/m 28 november 1993. - Met lit. opg., reg.
ISBN 90-6630-421-9 geb.
ISBN 90-6630-420-0 (museumeditie) pbk.
NUGI 921/641
Trefw.: Maria van Hongarije.

FOTOVERANTWOORDING

Het copyright van het gereproduceerde fotomateriaal berust, tenzij anders vermeld, bij de eigenaars van de afgebeelde objecten. Alle foto's van objecten in Rijksmuseum Het Catharijneconvent werden gemaakt door Ruben de Heer. Het Catharijneconvent te Utrecht, het Noordbrabants Museum te 's-Hertogenbosch en Waanders Uitgevers te Zwolle zijn de betreffende personen en instanties zeer erkentelijk voor de verleende rechten.

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

FINE ARTS
AUG 0 8 2001
CANCELLED
FEB 1 0 2001

FINE ARTS
JUN 3 0 2003
CANCELLED
FINE ARTS
SEP 1 0 2002
BOOK DUE

FINE ARTS
AUG 1 9 2004
CANCELLED
FINE ARTS
SEP 1 0 2004
BOOK DUE

FINE ARTS
SEP 0 8 2005
CANCELLED
FINE ARTS
FEB 1 0 2006
BOOK DUE

AM[redacted]3 .374
[redacted]

AM 353.374.1